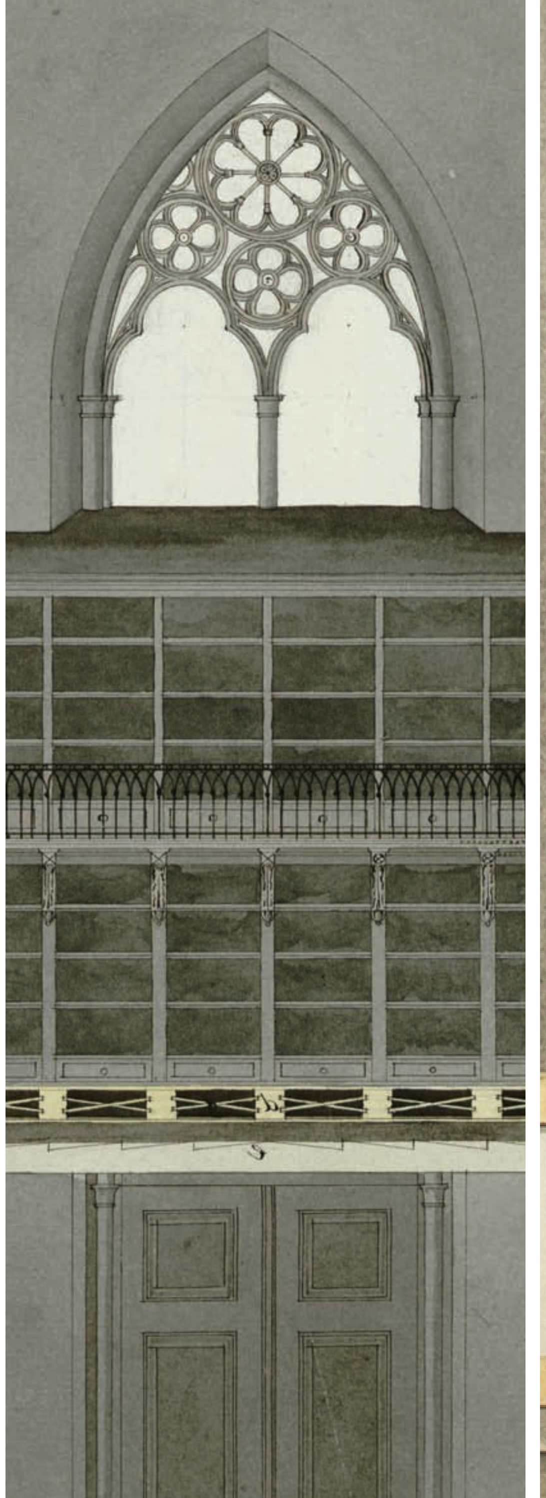




Marion Hilliges und Christian Scholl (Hg.)

Gilly Weinbrenner Schinkel

Baukunst auf Papier zwischen Gotik und Klassizismus



Universitätsverlag Göttingen

Marion Hilliges und Christian Scholl (Hg.)

Gilly – Weinbrenner – Schinkel



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2016

Marion Hilliges und

Christian Scholl (Hg.)

Gilly – Weinbrenner – Schinkel

Baukunst auf Papier zwischen Gotik und Klassizismus



Universitätsverlag Göttingen

2016

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Ausstellung wurde unterstützt durch:

Universitätsbund Göttingen e.V.



sowie den Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V.

Anschrift der Herausgeber

Dr. Marion Hilliges
PD Dr. Christian Scholl
Georg-August-Universität Göttingen
Kunstgeschichtliches Seminar und
Kunstsammlung
Nikolausberger Weg 15
37073 Göttingen
Tel.: 0551 / 39-5093
Email: kunsts@gwdg.de

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (http://www.sub.uni-goettingen.de) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Christian Scholl
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelbilder v.l.n.r.: Kat. V-5 (Ausschnitt) – Foto: SUB Göttingen, Kat. IV-5 (Ausschnitt), Kat. I-3 (Ausschnitt) – Fotos: Kristina Bohle

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-264-8

Inhalt

Einleitung 3

Aufsätze

Christiane Salge

Visualisierungsstrategien in der Architekturzeichnung um 1800.
Friedrich Gilly und sein Entwurf für ein Theater in Stettin 15

Marion Hilliges

„Ländliche Simplizität“ und die Ästhetik der Landbaukunst 23

Christian Scholl

Friedrich Gilly und die Entdeckung der Marienburg als Bau-Denkmal 33

Christine Hübner

„und wir sahen [...] das prächtige Haus, worin wir uns eben befanden.“
Theaterbau und Stadtraum als Motiv im Bühnenbild des 19. Jahrhunderts 43

Manfred Luchterhandt

Schinkels Entwurf zum Hamburger Theater (1825/26) und die Debatte
um den idealen Stil 51

Katalog

I. Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Theater in Stettin
(*Jacqueline Hartwig, Marion Hilliges und Marius Meyer*) 69

II. Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für das Schauspielhaus
in Königsberg
(*Marion Hilliges, Marius Meyer und Marie Isabell Wetcholowsky*) 81

III. Friedrich Frick nach Friedrich Gilly und anderen: Schloss Marienburg in Preußen
(*Marvin Barner, Ines Barchewicz, Christian Scholl und Verena Suchy*) 101

IV. Friedrich Weinbrenner: Entwürfe für den Umbau der Göttinger Paulinerkirche
(*Maike Kamp und Christian Scholl*) 123

V. Karl Friedrich Schinkel: Entwürfe zu einem Palast auf der Akropolis
(*Michael Knüppel, Karen Köhler, Johannes Peter und Christian Scholl*) 139

Anhang

Biographien 159

Friedrich Gilly 159

Friedrich Weinbrenner 161

Karl Friedrich Schinkel 163

Literatur 165

Bildnachweis 190

Register 191

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 195

Einleitung

Dieser Katalog vereint Architekturzeichnungen und –reproduktionen, die überwiegend in den Jahren um 1800 entstanden sind. Die ältesten Blätter stammen von dem zu diesem Zeitpunkt jüngsten Künstler: Friedrich Gilly; er vollendete seine Entwürfe für ein Theater in Stettin im Revolutionsjahr 1789 im Alter von siebzehn Jahren (Kat. I). Es handelt sich um die frühesten überhaupt bekannten Zeichnungen dieses „Architekten-Wunderkindes". Mit ihren geradezu überbordenden Darstellungstechniken zeugen sie von dessen jugendlichem Bestreben, die Welt zu verblüffen. Christiane Salge untersucht und kontextualisiert diese Techniken in einem einführenden Aufsatz in diesem Band.
In Ausstellung und Katalog werden diese Entwürfe durch Zeichnungen zu einem weiteren Theaterbauprojekt desselben Architekten ergänzt. Es handelt sich um Pläne für ein Schauspielhaus in Königsberg aus dem Jahr 1799 (Kat. II). Diesmal stammen die Blätter jedoch nicht vom Entwerfer selbst sondern vermutlich von einem seiner Schüler. Sie lassen damit einerseits Gillys Entwicklung als Architekt anschaulich werden, stehen andererseits aber auch für die damals übliche Praxis des Nachzeichnens.

Während diese beiden Konvolute in der Göttinger Universitätskunstsammlung aufbewahrt werden, stammt ein weiterer bedeutender Beitrag zur Ausstellung aus der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: fünf Entwurfszeichnungen des badischen Architekten Friedrich Weinbrenner zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche zur Universitätsbibliothek (Kat. IV). Sie sind 1803 entstanden und lassen im Dialog mit Gillys Stettiner Entwürfen die hohe Kultur der Architekturzeichnung um 1800 anschaulich werden.

Neben diesen drei Zeichnungskonvoluten werden – jeweils in Auswahl – zwei Folgen druckgraphischer Architekturreproduktionen aus dieser Zeit präsentiert: Friedrich Fricks zwischen 1799 und 1803 publizierte Aquatinta-Serie *Schloß Marienburg in Preußen*, die weitgehend auf zeichnerische Vorlagen Friedrich Gillys zurückgeht (Kat. III), sowie Karl Friedrich Schinkels späte Publikation eines Palastentwurfes auf der Akropolis in Athen (Kat. V). Im Jahr 1834 projektiert und 1840-43 veröffentlicht (in der Ausstellung sind Blätter der 2. Auflage von 1850 zu sehen) handelt es sich um das jüngste Objekt der Ausstellung. Es belegt, wie weit die um 1800 verhandelten Themen in das 19. Jahrhundert hineinwirken.

Auf überschaubarem Raum versammelt werden die engen Beziehungen zwischen den ausgestellten Zeichnungen, Reproduktionen und gedruckten Schriften deutlich.

Es war ein Hauptziel bei der Ausstellungskonzeption, diese Verbindungen in ihrem Facettenreichtum nachvollziehbar werden zu lassen. Hieraus resultierte auch die Entscheidung, sich bewusst auf eine kleine Auswahl von Objekten zu konzentrieren. Fünf Facetten seien im Folgenden erörtert, um Betrachtern der Ausstellung und Lesern dieses Katalogs Einblicke in die dichte, komplexe und eng vernetzte Welt der Architekturdarstellung um 1800 zu vermitteln.

1. Architekten-Netzwerke

Die meisten Architekten, deren Arbeiten in der Ausstellung zu sehen sind, standen in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis. Dies gilt natürlich in besonderem Maße für die beiden Baukünstler, deren Werke den chronologischen Rahmen abstecken: für Friedrich Gilly und dessen berühmtesten Schüler Karl Friedrich Schinkel. Gilly ist mit Zeichnungen vertreten, die selbst noch als Schüler-Arbeiten anzusprechen sind. Er hatte das Glück, von seinem Vater David

Gilly nicht nur frühzeitig in die Praxis des architektonischen Entwerfens eingeführt zu werden, sondern auch in noch jugendlichem Alter Aufträge zu erhalten. Von der Zusammenarbeit von Vater und Sohn zeugen die Reproduktionen von Zeichnungen Friedrich Gillys als Titelkupfer in David Gillys *Landbaukunst* oder in der Zeitschrift *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend.* Wie Marion Hilliges in ihrem Aufsatz zeigt, dienten diese Publikationen der Verbreitung der Entwürfe und der Diskussion über neue Architekturkonzepte im In- und Ausland.

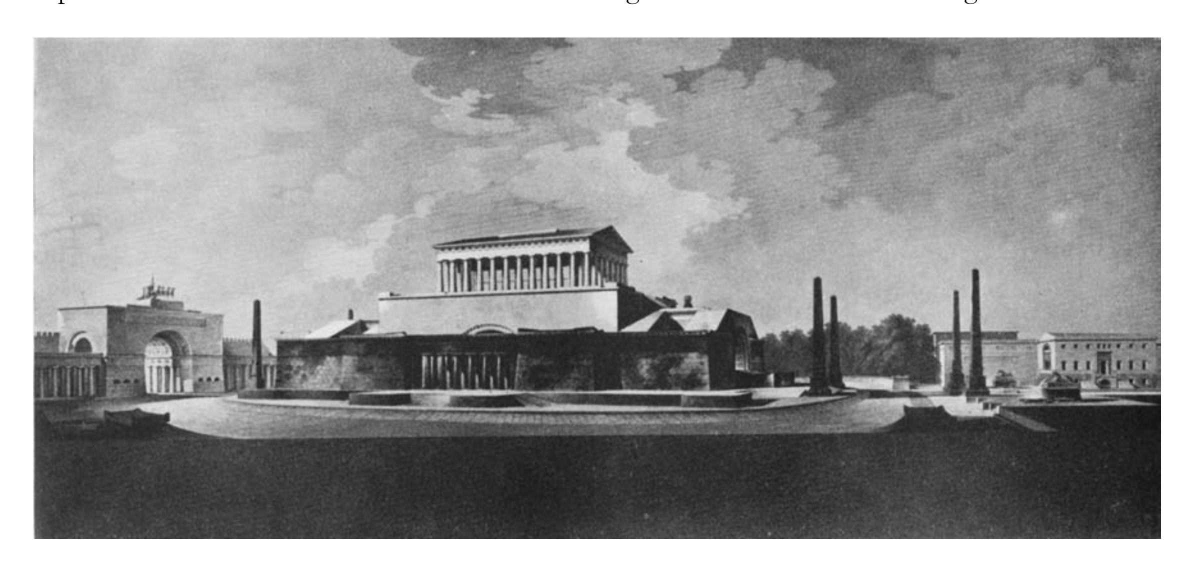


Abb. 1: Friedrich Gilly: Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich II., 1797

Zu den Aufträgen, die David Gilly seinem Sohn Friedrich vermittelte, gehört das Projekt für ein Theater in Stettin, das allerdings nicht realisiert wurde. Dieses Schicksal teilten zahlreiche Projekte Friedrich Gillys. Bei manchen war eine Ausführung aufgrund ihrer ausgreifenden Dimensionen allerdings von vornherein chancenlos. Dies betrifft insbesondere den Entwurf für ein Denkmal Friedrichs II. in Berlin aus dem Jahr 1796 (Abb. 1).[1]

Die hier entwickelte Idee, einen Tempel nach dem Vorbild des Parthenon auf einen großen Unterbau zu stellen, hat auch ohne direkte Realisierung Architekturgeschichte geschrieben: Sie wurde etwa von Leo von Klenze mit der Walhalla bei Regensburg oder von Johann Heinrich Strack mit der Nationalgalerie in Berlin aufgegriffen. Als Gillys Denkmalsentwurf 1797 auf der Akademieausstellung in Berlin ausgestellt wurde, machte er auf den jungen Schinkel einen solchen Eindruck, dass dieser den Entschluss fasste, Architekt zu werden und sich bei David und Friedrich Gilly ausbilden zu lassen.[2] Aufgesockelte Bauten haben Schinkel Zeit seines Lebens beschäftigt.[3] Dass er knapp vierzig Jahre später einen Palastentwurf auf dem Plateau der Akropolis, in unmittelbarer Nachbarschaft des Parthenon, konzipieren durfte (Kat. V), war um 1800 noch nicht absehbar.

In Berlin versammelte Friedrich Gilly eine Reihe gleichgesinnter angehender Architekten um sich. Hierfür gründete er 1798 die *Privatgesellschaft junger Architekten*, zu der wohl nicht nur Schinkel sondern auch Carl Ferdinand Langhans, der Sohn von Carl Gotthard Langhans, gehörte.[4] Carl Ferdinand Langhans werden die meisten Nachzeichnungen von Gillys Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg zugeschrieben (Kat. II).

Zum direkten Umfeld Friedrich Gillys gehörten auch der Druckgraphiker Friedrich Frick sowie der Architekt Martin Friedrich Rabe. Frick publizierte zwischen 1799 und 1803 die Aquatinta-Serie *Schloss Marienburg in Preußen* (Kat. III). Dabei griff er zum einen auf Zeichnungen Gillys zurück, die dieser 1794 von der gotischen Ordensburg angefertigt hatte. Zum anderen stützte er sich auf neue Bauaufnahmen von Martin Friedrich Rabe.

Noch bevor sich der Kreis um Friedrich Gilly in Berlin etablieren konnte, weilte der gebürtige Karlsruher Friedrich Weinbrenner in der preußischen Residenz. Er verkehrte hier zwischen 1790 und 1792 insbesondere in der Lehrergeneration Gillys und Schinkels, pflegte Umgang mit Carl Gotthard Langhans, dem Architekten des Brandenburger Tores, und hörte Vorlesungen bei dem Oberbaurat Friedrich Becherer und dem Ästhetiker Karl Philipp Moritz.[5] 1792 reiste Weinbrenner in Begleitung

von Asmus Jacob Carstens nach Rom, wo er die Bekanntschaft von Aloys Hirt machte, dessen Buch *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* er später mit Illustrationen versah. Für Schinkel wiederum war diese Publikation der Anlass zu einer kritischen Auseinandersetzung, die eine entscheidende Rolle für sein künstlerisches Selbstverständnis spielen sollte.[6]

Hirt wiederum ging 1796 nach Berlin und spielte hier eine bedeutende Rolle bei der Neukonzeption des Museums, das schließlich nach Schinkels Entwürfen am Berliner Lustgarten errichtet wurde. Bei den Planungen prallten die unterschiedlichen Auffassungen Schinkels und Hirts immer wieder aufeinander.[7]

Auch Weinbrenner und Schinkel waren gewiss nicht befreundet. Symptomatisch ist Schinkels umfassender Verriss von Weinbrenners Theaterentwurf für Düsseldorf aus dem Jahr 1820 (vgl. Abb. 4), von dem hier nur die Fassadenkritik zitiert sei: „Die Fassade ist geschmacklos, dem Gegenstande nicht angemessen. Ein durchschnittliches Hauptgesims mit einem darüber liegenden affektierten Gewölbebogen, der statt des ganzen Giebelfeldes, mit einem ungeschickt angeordneten Basrelief ausgeführt ist. Die armselige Anordnung von zwei Viertelpilastern und zwei Mittelpilastern, welche ohne viel Motiv angebracht sind, und endlich die ordinäre Bürgerhausform der Fensterpartien zu beiden Seiten können nicht dazu beitragen, dies Gebäude zu einer Zierde der Stadt zu machen."[8] Was sich aus Schinkels Sicht als eine Frage absoluter Qualität darstellt, lässt sich aus der historischen Distanz als Aufeinandertreffen von zwei verschiedenen Auffassungen innerhalb des Klassizismus deuten.

2. *Theaterarchitektur*

Die Auseinandersetzung um das Düsseldorfer Theater führt zu einer weiteren Facette, welche Künstler und Werke in diesem Katalog verbindet: Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel und Friedrich Weinbrenner waren jeweils bedeutende Theaterarchitekten und –entwerfer. Sie alle trieb die Frage um, wie man diese Bauaufgabe reformieren könne, die im höfischen wie im bildungsbürgerlichen Umfeld eine zunehmend wichtigere Stellung einnahm.

Die Ausstellung zeigt daher in Ergänzung zu den genannten Zeichnungen Friedrich Weinbrenners Traktat *Über Theater in Architektonischer Hinsicht mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters zu Carlsruhe* aus dem Jahr 1809 sowie Karl Friedrich Schinkels Entwürfe für ein Schauspielhaus in Hamburg aus dessen *Sammlung Architektonischer Entwürfe*. Richtschnur der Reformkonzepte Gillys, Weinbrenners und Schinkels war jeweils die Antike, die sie allerdings durchaus unterschiedlich interpretierten. Diese Vorbildfunktion wird vor allem in dem Bestreben deutlich, den Zuschauerraum halbkreisförmig zu gestalten.

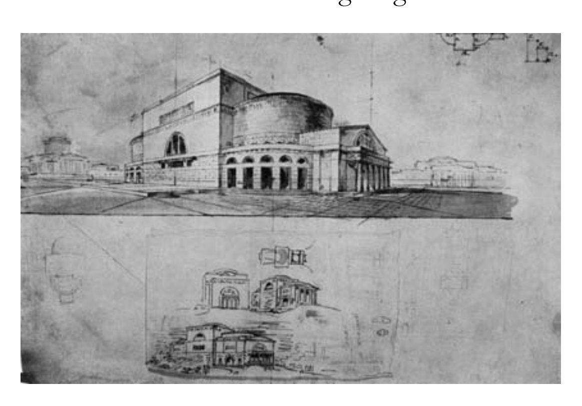


Abb. 2: Friedrich Gilly: Entwurf zum Berliner Nationaltheater, um 1799

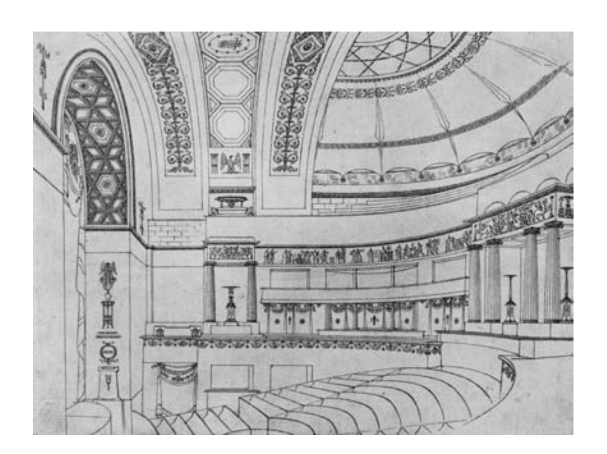


Abb. 3: Friedrich Gilly: Entwurf zum Berliner Nationaltheater, um 1799

Friedrich Gillys frühe Entwürfe für Stettin und Königsberg lassen von diesen Reformvorstellungen freilich noch wenig erahnen: Zu sehr stehen sie unter einem Sparsamkeitsgebot, das die Wiederverwendung älterer Grundmauern (Königsberg) oder sogar eines bestehenden Untergeschosses (Stettin) erforderlich machte. Wesentlich ambitionierter waren Gillys Entwürfe für ein Schauspielhaus auf dem Berliner Gendarmenmarkt, die allerdings keine Chance auf Verwirklichung hatten (Abb. 2, 3). An dieser Stelle sollte später Schinkel sein Schauspielhaus realisieren. Immerhin zeigt Gilly auf seinem Stettiner Entwurf eine Statue der Thalia

mit einer Art Weiheinschrift „THALIAE" (Kat. I-3). Hier ist etwas von der Sakralisierung des Theaters als Musentempel zu spüren, die bei Schinkels Berliner Schauspielhaus mit seinen vielfachen Tempelformen zum Leitthema werden sollte.

Welchen Stellenwert Theaterbauten in Schinkels Schaffen einnehmen, lässt sich auch daran erkennen, dass der Architekt diese Gebäude immer wieder als Erprobungsfelder für seine architekturtheoretischen Überlegungen genutzt hat. So setzte er sowohl am Berliner Schauspielhaus als auch an den Fassadenentwürfen für das Schauspielhaus in Hamburg tektonische Figuren aus dem *Architektonischen Lehrbuch* ein.[9] Manfred Luchterhandt arbeitet in seinem Aufsatz im vorliegenden Band die Bedeutung des Hamburger Theaterprojekts heraus, das in der Forschung bislang zu wenig Beachtung gefunden hat.



Abb. 4: Friedrich Weinbrenner: Fassadenentwurf für das Theater in Düsseldorf, 1820

Eine zentrale Frage beim Theater des 18. und 19. Jahrhunderts betrifft das Verhältnis von innen und außen: Inwieweit konnte eine neuzeitliche Spielstätte ein zentraler Ort gesellschaftlichen Lebens mit entsprechender Außenwirkung sein? Oder diente es doch eher als ästhetischer Rückzugsort? Hinter dieser Frage steht die Vorstellung, dass Theater in der Antike in weitaus stärkerem Maße öffentliche Funktionen erfüllt hatten: „Viel häufiger, als in unsern Tagen waren [...] Volksversammlungen bei den Griechen und Römern. Auf Rennbahnen und andern öffentlichen der Gymnastik gewidmeten Plätzen, in Theatern, Bädern, Naumachien, Odeen u. dgl., sah bei ihnen der Reiche den Armen, der gelehrte und gebildete Bürger den ungelehrten und ungebildeten fast täglich. Wie viel seltener sind bei uns solche gemeinnützliche Zusammenkünfte!"[10] – so schreibt es Weinbrenner in seinem Traktat *Über Theater in architektonischer Hinsicht*. Nach der Revolution von 1848/49 sollte Richard Wagner auf dieser Grundlage – und im dezidierten Rekurs auf das antike Griechenland – sein „Kunstwerk der Zukunft" konzipieren und gegen die in seinen Augen pervertierte Operntradition stellen.[11]

An Gillys Theaterentwürfen fällt zumindest auf, dass das Publikum im Parterre mit einer durchgehenden Bestuhlung eine „Disziplinierung" erfährt (vgl. Kat. I-3, Kat II, 9r). Wie Jochen Meyer herausgearbeitet hat, diente dies der „Umerziehung" der Theaterbesucher von einem „handelnden" zu einem „empfangenden" Publikum.[12] Es entsprach dem idealistischen Konzept einer ästhetischen Bildung, dass das Theater sein Publikum zunächst von der Welt abziehen musste, bevor es dies – geläutert, wie man hoffte – der „Welt" zurückgab. Gerade Schinkels Architektur wird von solchen Konzepten geprägt. Immerhin findet man bei ihm wie auch bei Weinbrenner ein subtiles Mittel der Verknüpfung von innen und außen, dem Christine Hübner in einem Aufsatz in diesem Band nachgeht: das Äußere des Theaters oder auch des städtischen Raumes wird über das Bühnenbild ins Innere geholt.

3. Antike und Gotik

Am Theaterbau zeigt sich, dass die Antike nicht nur als ästhetisches, sondern auch als gesellschaftliches Leitbild um 1800 omnipräsent war. So ideal, wie Johann Joachim Winckelmann die klassische Kultur des alten Griechenlands geschildert hatte, konnte die Griechenland-Begeisterung in der modernen, nordalpinen Welt allerdings nur noch unter dem Vorzeichen des Verlustes rezipiert werden: An ihre Kunstwelt ließ sich vorerst nur stilistisch anknüpfen. In seinen Entwürfen zum Friedrich-Denkmal beschwört Friedrich Gilly die Vorbildlichkeit der Akropolis in Athen: „Athen ist ein Muster. Acropolis. Rom nicht so" – schreibt er an den Rand einer Vorzeichnung.[13] Seine Entwürfe sind von dem Streben gekennzeichnet, der Architektur durch eine freie Anwendung antikisierender Formen neue Ausdruckskraft zu verleihen.

Die Anwendung tektonischer Prinzipien griechischer Architektur (vor allem die Säulen-

Gebälk-Stellungen), aber auch die Rezeption einzelner Formen wie der typischen Palmetten lassen sich in der gesamten klassizistischen Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts verfolgen.

In der Ausstellung wird diese Wirkungsgeschichte durch den Abguss eines Gebälkstücks vom Erechtheion auf der Akropolis in Athen nachvollziehbar, das als Leihgabe der Gipsabgusssammlung des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen gezeigt werden kann (Abb. 5). Hier sieht man die charakteristischen Palmetten, die sich noch auf Schinkels Entwurf für das Schauspielhaus in Hamburg wiederfinden.



Abb. 5: Athen, Erechtheion: Ausschnitt des Anthemionfrieses, Gipsabguss, Göttingen, Archäologisches Institut, Gipsabgusssammlung

Für Schinkel muss es ein besonderes Glück gewesen sein, den Auftrag für den Entwurf eines Palastes für den König von Griechenland entwerfen zu dürfen. Hatte Gilly die Akropolis in Athen als Muster beschworen, so wähnte sich Schinkel nunmehr in der Position, an genau dieser Stelle – in unmittelbarer Nachbarschaft zu Parthenon, Propyläen und Erechtheion – bauen zu können. Für einen kurzen Moment scheint hier die Utopie auf, das klassische Griechenland nicht nur aus einer Verlust-Perspektive heraus als Formenspender für klassizistische Bauten nutzen zu können, sondern tatsächlich eine Verbindung von Altertum und Moderne an historischem Ort zu erreichen. Zu Schinkels Enttäuschung erwiesen sich diese Pläne jedoch als vollkommen unrealistisch: Nachdem man so viel über das griechische Altertum in Geschichte, Kunst und Sprache zu wissen glaubte und sich endlich die historische Chance bot, in Athen selbst eine Residenz zu errichten, war man nicht in der Lage, diesen hohen Ansprüchen auch nur annähernd gerecht zu werden. Aus archäologischer Sicht bleibt es freilich ein Glücksfall, dass Schinkels Pläne nicht verwirklicht wurden.

Die Entwürfe für einen Palast auf der Akropolis belegen, wie lange das – in diesem Falle freilich von Schinkel bewusst weiterentwickelte – Leitbild der Antike im 19. Jahrhundert wirksam blieb. Demgegenüber hatte es die Gotik als ganz eigenes Architektursystem zunächst eher schwer. Die Neugotik etabliert sich im ausgehenden 18. Jahrhundert vor allem in zwei Bereichen: im Landschaftsgarten und bei stilkonformen Ergänzungen oder Vollendungen bestehender mittelalterlicher Bauten. Friedrich Weinbrenners Entwürfe für den Umbau der Göttinger Paulinerkirche (Kat. IV) bieten ein Beispiel für letzteres: Hier ging es darum, eine Universitätsbibliothek in einer profanierten gotischen Bettelordenskirche unterzubringen. Weinbrenner wird dem damals verbreiteten Comformitas-Ideal gerecht, indem er seine Einbauten gotisierend plant und sogar das Fenstermaßwerk in diesem Stil zu erneuern gedenkt. Damit bieten die Pläne gleichzeitig einen seltenen Einblick in sein Schaffen als Neugotiker.

Weinbrenners Umgang mit der Gotik bleibt pragmatisch. Eine ganz andere Perspektive auf diesen historischen Stil eröffnet Friedrich Fricks Aquatinta-Serie *Schloß Marienburg in Preußen* (Kat. III). Hier werden die Möglichkeiten der Aquatinta-Technik virtuos genutzt, um das Alter und die Historizität der mittelalterlichen Ordensritterburg herauszustellen. Diese Sicht wurde bereits durch die Zeichnungen Friedrich Gillys vorbereitet, die Frick den meisten seiner Drucke zugrunde gelegt hat. Der Aufsatz von Christian Scholl in diesem Band thematisiert Gillys folgenreiche Deutung der Marienburg als Monument preußisch-brandenburgischer Geschichte mit hohem Identifikationspotential.

4. Umgang mit dem Bestehenden

Während die stilistischen Referenzen der in der Ausstellung gezeigten Exponate in verschiedene Richtungen weisen und sowohl den Klassizismus als auch die Gotik einschließen, gibt es einen Aspekt, der sie auf erstaunliche Weise eint: alle Projekte waren als Umbauten oder zumindest als Bauten in einem bestehenden historischen Umfeld gedacht. Gilly plante sein Theater in Stettin in den Obergeschossen eines älteren Spritzenhauses. Weinbrenner entwarf eine neue Universitätsbibliothek in den Mauern der mittelalterlichen Paulinerkirche. Und Schinkel wollte seinen Palast für den König von Griechenland auf der Akropolis in Athen errichten, inmitten der prominenten Ruinen des griechischen Altertums. In diese Reihe fügt sich sogar Fricks Aquatinta-Serie *Schloss Marienburg in Preußen* ein, die sich zumindest bildkünstlerisch mit bestehender Architektur auseinandersetzt.

Wenn Gilly sein Theater in einem bestehenden Bau unterbringen wollte, so hatte dies sicher pragmatische Gründe. Es gibt keinen Hinweis für eine Wertschätzung des vorhandenen Gebäudes, die über funktionale Beweggründe hinausgeht. Dagegen entwickelt er angesichts der Marienburg eine spezifische Sensibilität für dasjenige, was Alois Riegl später mit dem denkmalpflegerischen Begriff des „Alterswerts“ zu fassen versucht hat.[14] Die als Kupferstich sowie Aquatinta überlieferte Außenansicht des Hochmeisterpalastes (Abb. 57, 58, Kat. III-11) spielt sogar die Stabilität des ruinösen mittelalterlichen Gebäudes gegen den Verfall einer kleinen, offensichtlich neueren Hütte aus. Vergleichbare Entgegenstellungen, bei denen das Alte das Neue geradezu „beschämt“, findet man wenige Jahre später bei Caspar David Friedrich.[15]

Weinbrenners Umgang mit der mittelalterlichen Paulinerkirche hat demgegenüber einen pragmatischen Charakter. Er orientiert sich am Stil des Gebäudes, unternimmt aber nichts, um dessen Historizität oder gar Sakralität in besonderer Weise herauszuarbeiten. Bezeichnend ist, dass er da, wo ursprünglich der Hochaltar der Kirche stand, die Toiletten plant (vgl. Kat. IV-1, IV-4).

Zu einer emphatischen Verbindung von Altem und Neuen kommt es hingegen bei Schinkels Akropolis-Projekt. Hier greift der neue Palast die von den antiken Ruinen vorgegebenen Achsen auf. Der Architekt knüpft an die Bedeutung dieses Ortes an und plant einen Brückenschlag zu seiner als dezidiert zeitgenössisch ausgewiesenen Architektur. Dabei sollen die Ruinen selbst unangetastet bleiben. Schinkel plant aber immerhin eine Rekonstruktion der antiken Kolossalstatue der Athena Promachos, „damit sich für jedermann daran die Ehrfurcht wieder knüpfe, die die erhabene Vorzeit der ewig denkwürdig Stadt gebietet“.[16] Auch seine aquarellierte *Haupt-Ansicht des königlichen Palastes*, die auf eindrucksvolle Weise in eine Farblithographie übertragen wurde (Kat. V-1) demonstriert die zahlreichen motivischen Bezüge zwischen Antike und Klassizismus.

5. Architekturdarstellung

„Obgleich wohl Herr Schenkel unter die erste schön Zeichner gezählt werden kann, so sollte er aber kein Bauprojekt entwerfen, indem er durch dieselbe zu erkennen gibt, daß er von dem wahren Studium der Baukunst wenig oder gar nichts versteht.“[17] Friedrich Weinbrenner reagierte äußerst verärgert über Schinkels Kritik an seinem Entwurf für das Theater in Düsseldorf. Er hielt sich zweifellos für den besseren Architekturpraktiker. Allerdings musste er konstatieren, dass Schinkel ein exzellenter Zeichner war.

Auch Weinbrenner selbst konnte sehr gut zeichnen, wie seine Entwürfe für den Umbau der Göttinger Paulinerkirche eindrucksvoll belegen. Generell fällt – gerade im Vergleich zur zeitgenössischen figürlichen Zeichnung – das hohe, professionelle Niveau der Architekturzeichnung um 1800 auf.[18] Dieses hohe Niveau, aber auch den Wandel kann man in Ausstellung und Katalog verfolgen.

Friedrich Gillys Entwürfe für ein Theater in Stettin (Kat. I) stehen mit ihren trompe-l'oeil-Effekten, die Christiane Salge in ihrem Aufsatz thematisiert, letztlich noch in einer barocken Tradition. Die Nachzeichnungen zum Theater in Königsberg sind hingegen bereits charakteristische Beispiele für die Architekturdarstellung des Berliner Frühklassizismus, wie sie im Umfeld von David Gilly gepflegt wurde.

Einige Elemente dieser Berliner Darstellungstradition prägen auch Friedrich Fricks Marienburg-Aquatinten: Man vergleiche etwa die Bodenplatten in Kat. III-7 mit der Rustika in Kat. II-1 r. Gleichzeitig handelt es sich bei Fricks Arbeiten um Veduten, die mit ihrer Sepiatönung und der Herausarbeitung eines dramatischen Helldunkels in einen anderen,

aber ebenfalls zeittypischen Kontext als die Planrisse gehören. Hier können etwa die Aquatinten der Chalcographischen Gesellschaft in Dessau zum Vergleich herangezogen werden.[19]

Friedrich Weinbrenner hat zu seinem Darstellungsstil für Architekturzeichnungen vermutlich in Rom gefunden. Charakteristisch ist die blockhafte Ausarbeitung der Bauten mit einer bemerkenswert kräftigen Lavierung, die etwa durch eine Verdunklung der Dachflächen nach oben hin noch betont wird (Kat. IV-3, IV-4). Auch bei Weinbrenner gibt es Darstellungstechniken, die Alterungseffekte suggerieren: etwa die charakteristischen Tropfenlavierungen in Kat. IV-3.

Demgegenüber entwickelt Schinkel ganz andere, die Körperlichkeit der Bauten zunächst einmal tendenziell zurückdrängende Visualisierungstechniken, die er vor allem in seiner *Sammlung Architektonischer Entwürfe* kultiviert (vgl. u.a. Abb. 28). Hier geht es um ein feines Spiel unterschiedlich starker Linien – eine Darstellungsweise, die mit der klassizistischen Spielart des Empire in Verbindung steht.

In seinem Spätwerk scheint Schinkel hingegen nach Auswegen aus diesem Bildmodus gesucht zu haben. Charakteristisch ist der Wechsel vom Kupferstich zur Lithographie, die erneut Flächenwerte zu veranschaulichen vermag. Die Entscheidung, die Entwürfe für einen Palast auf der Akropolis (Kat. V) nicht in der *Sammlung architektonischer Entwürfe* zu publizieren, dürfte auch mit der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der zeitgenössischen Druckgraphik zusammenhängen.

Insgesamt bieten die hier versammelten Architekturansichten ein verdichtetes Panorama der Architekturzeichnung und -reproduktion zwischen 1789 und 1850. Vor allem aber sind sie ein Plädoyer dafür, auf welchem künstlerischen Niveau die bildliche Präsentation von Architektur auf Papier in dieser Zeit stand – und zwar unabhängig davon, ob es darum ging, ein kleineres Gremium zu überzeugen oder eine große Öffentlichkeit zu erreichen. So können der Schnitt durch ein umgebautes Feuerwehrhaus (Kat. I-3), die Darstellung bröckelnden Putzes (Kat. III-9), ein Blick auf gefüllte Bücherregale (Kat. IV-5) und selbst ein Grundriss (Kat. V-2) zu künstlerischen Ereignissen werden.

Dank

Die Ausstellung und der vorliegende Katalog wurden gemeinsam mit Studierenden am Kunstgeschichtlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen entwickelt und realisiert.[20] Sie zeigen erneut, welchen Schatz die Kunstsammlung für das Seminar bietet. Unser großer Dank gilt daher der Kustodin, Dr. Anne-Katrin Sors, für die Möglichkeit, in den Sammlungs- und Ausstellungsräumen mit ihren reichen Beständen forschen und kuratorisch arbeiten zu können. Das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Göttingen hat überdies den Druck dieses Katalogs großzügig unterstützt, wofür wir insbesondere Prof. Dr. Manfred Luchterhandt herzlich danken.

Überaus dankbar sind wir auch der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, aus deren Beständen ganz wesentliche Beiträge für die Ausstellung kommen: die Planzeichnungen Weinbrenners, das eindrucksvollste Blatt von Schinkels Akropolis-Serie sowie zahlreiche, in Vitrinen präsentierte Bücher zum Thema. Es ist uns eine große Freude, die Weinbrenner-Zeichnungen als zeichnerische Kunstwerke zusammen mit den anderen Architekturdarstellungen zeigen zu können. Persönlich danken wir Dr. Johannes Mangei, Dr. Christian Fieseler und Karsten Otte von den Spezialsammlungen der SUB.

Eine höchst wirkungsvolle, weil dreidimensionale Ergänzung kam zudem aus der Gipsabgusssammlung des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen: der Abguss eines Gebälkstücks vom Erechtheion der Akropolis in Athen. Hier danken wir herzlich dem Kustos der Sammlungen am Archäologischen Institut, Dr. Daniel Graepler.

Großen Dank verdient darüber hinaus die Zentrale Kustodie der Universität Göttingen, die es ermöglicht hat, Friedrich Gillys frühe Zeichnungen zum Theater in Stettin zu restaurieren. Diese Restaurierung war – neben dem Umstand, dass aufgrund der üblichen Fluktuationen im Assistenzvertretungs- und Privatdozentendasein zwei Kunsthistoriker mit ausgeprägtem Interesse für Architektur um 1800 zur gleichen Zeit am Göttinger Kunstgeschichtlichen Seminar tätig waren – einer der Hauptanlässe für die Ausrichtung der Ausstellung. Auch

Schinkels Akropolis-Mappe konnte mit Unterstützung der Zentralen Kustodie rechtzeitig zur Ausstellung restauriert werden.

Beim Aufbau der Ausstellung haben wir von vielen Seiten Unterstützung erfahren. Unschätzbar waren die Hilfe und der Erfindungsreichtum von Dipl. rer. nat. Ingrid Rosenberg-Harbaum als Mitarbeiterin der Kunstsammlung bei der Präsentation der Objekte. Von Seiten der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen beriet uns Diplom-Restauratorin Rebecka Thalmann. Bei der Hängung des Gipsabgusses wurden wir tatkräftig von Diplom-Restauratorin Jorun Ruppel unterstützt. Und schließlich war da die Schar der Hilfkräfte an der Kunstsammlung: Julia Diekmann, Susanne Ehlers, Antje Habekus, Jacqueline Hartwig, Doreen Liepelt, Dietrich Meyerhöfer, Verena Suchy und Joachim Tennstedt. Ihnen allen danken wir sehr herzlich.

Dankbar sind wir überdies dem Universitätsbund Göttingen e.V. für die finanzielle Unterstützung der Öffentlichkeitsarbeit.

Auch der Katalog wäre nicht ohne zusätzliche Hilfe entstanden. Hier danken wir herzlich dem Universitätsverlag und Jutta Pabst für die mittlerweile schon bewährte Betreuung. Auch den Fotografinnen Katharina Anna Haase und Kristina Bohle vom Kunstgeschichtlichen Seminar gilt unser Dank. Von wunderbarer Verlässlichkeit ist zudem das Digitalisierungszentrum der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen unter Martin Liebetruth.

Vor allem aber danken wir den Beiträgerinnen und Beiträgern der einführenden Aufsätze, die diesen Band maßgeblich mitprägen: Prof. Dr. Manfred Luchterhandt, Dr. Christiane Salge und Dr. Christine Hübner, der darüber hinaus das besondere Verdienst gebührt, die noch nicht inventarisierten Marienburg-Aquatinten Fricks und Schinkels Akropolis-Mappe in der Kunstsammlung überhaupt erst ausfindig gemacht zu haben.

Insgesamt lebt ein solches Projekt ganz wesentlich von vorbereitenden und begleitenden Kollegengesprächen auf dem Flur, in eigenen oder in anderen Büros und nicht zuletzt in der Universitätsmensa. Neben Christine Hübner möchten wir hier vor allem Dr. Stefan Morét danken, der von 2014 bis 2015 Mitarbeiter am Seminar war.

Und selbstverständlich gilt ein ganz besonderer Dank allen Studierenden des Seminars, die beim Aufbau der Ausstellung geholfen haben und die zumeist auch als Autorinnen und Autoren zu diesem Katalog beigetragen haben: Isabelle Arnold, Ines Barchewicz, Marvin Barner, Anton Cos, Jacqueline Hartwig, Maike Kamp, Michael Knüppel, Karen Köhler, Maximilian Kummer, Andreas Lampe, Marius Meyer, Johannes Peter, Lenka Placha, Ludmilla Schmidt, Verena Suchy und Marie Isabell Wetcholowsky.[21] Wir hoffen sehr, dass wir sie – trotz aller dazugehöriger Mühen – ein wenig für diese Welt zwischen Autoreneuphorie und redigierendem Rotstift haben begeistern können.

Christian Scholl und Marion Hilliges,
Göttingen im Mai 2016

---

[1] Zum Denkmal Friedrichs II. vgl. u.a. Wätjen 2009.

[2] Vgl. AK Berlin 2012, S. 32.

[3] Beispiele bieten u.a. der Entwurf für einen Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, die Pläne für den Wiederaufbau der Berliner Petrikirche von 1810 und 1814, das Schauspielhaus und das Alte Museum in Berlin.

[4] Reelfs 1984b, S. 174-178 – vgl. das Kapitel „Kopieren und Nachzeichnen“ in der Einführung zu Kat. II in diesem Band.

[5] Vgl. Valdenaire 1919, S. 11-17.

[6] Vgl. Peschken 2001, S. 28-30.

[7] Vgl. Rave, 1941, S. 32-36.

[8] Zit. nach Brües 1968, S. 42.

[9] Dies spricht gegen den neueren Versuch Kurt W. Forsters, die Bedeutung des Fragment gebliebenen Architektonischen Lehrbuchs zu marginalisieren – vgl. Forster 2007. Zur ästhetischen Funktion dieser Lehrbuch-Figuren vgl. Scholl 2004, S. 74-80.

[10] Weinbrenner 1809, S. 1.

[11] Wagner 1850, bes. S. 36, 81-83.

[12] Meyer 1998, S. 180-186.

[13] Zit. nach Neumeyer 1997, S. 147.

[14] Riegl [1903] 1995, S. 69-74.

[15] Vgl. Scholl 2009, S. 185-187.

[16] Zit. nach Kühn 1989, S. 6.

[17] Friedrich Weinbrenner an J. L. Klüber, den 6. Dezember 1821, zit. nach Brües 1968, S. 44.

[18] Die einzigen Blätter, die eine weniger sorgsame und mitunter geradezu nachlässige Ausführung belegen, sind die Carl Ferdinand Langhans zugeschriebenen Nachzeichnungen von Friedrich Gillys Entwurf für ein Theater in Königsberg (Kat. II).

[19] Vgl. AK Dessau 1996, S. 185-193.

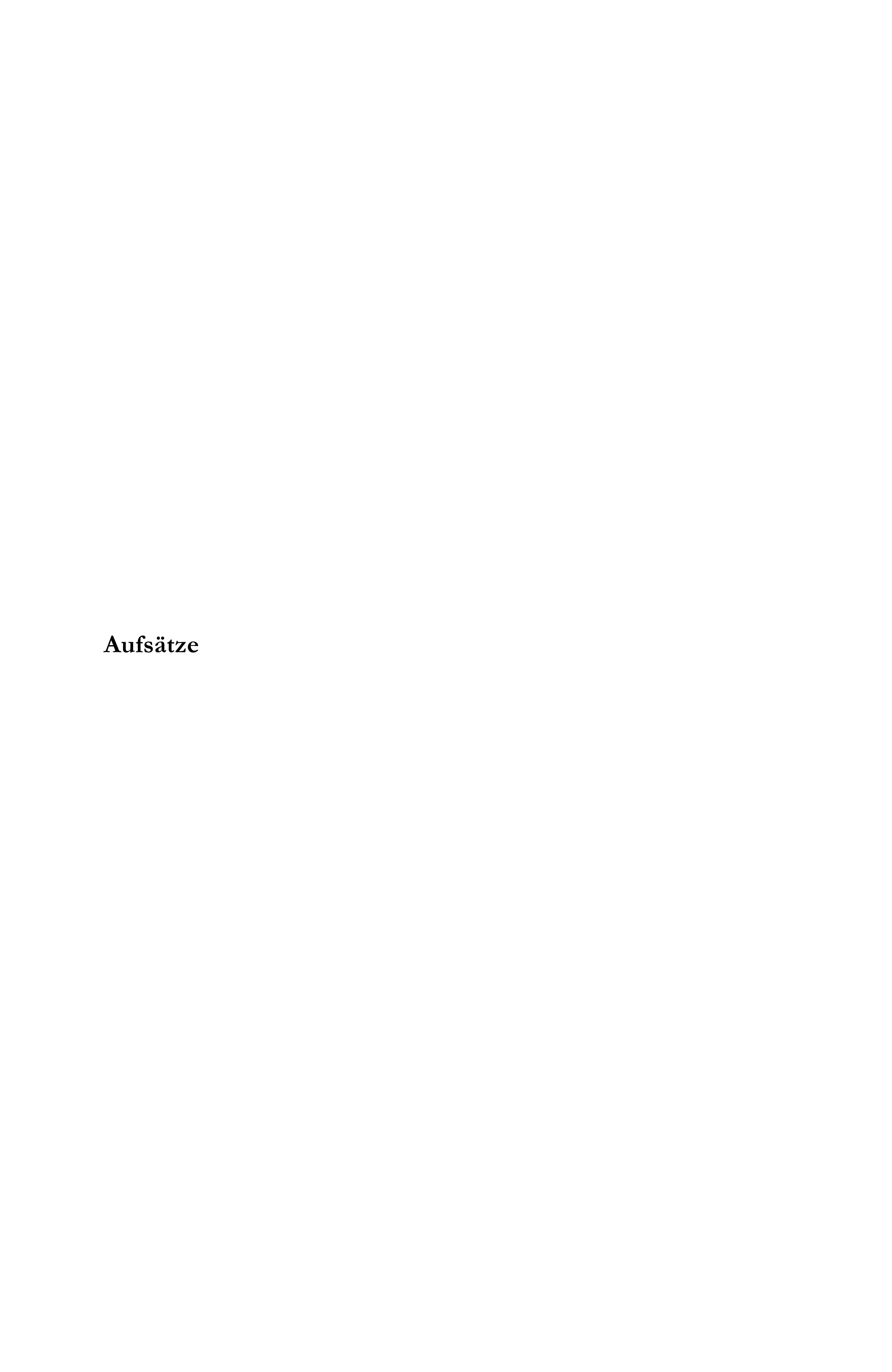
[20] Hierfür hielten die Herausgeber dieses Katalogs im Wintersemester 2015/16 ein gut besuchtes Seminar zur Architekturdarstellung im Klassizismus.

[21] Ein Verzeichnis der Autorinnen und Autoren findet sich auf S. 195 des vorliegenden Bandes.



Blicke in die Ausstellung Gilly – Weinbrenner – Schinkel in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen (13. November 2015 bis 18. September 2016)





Aufsätze

Visualisierungsstrategien in der Architekturzeichnung um 1800: Friedrich Gilly und sein Entwurf für ein Theater in Stettin

Christiane Salge

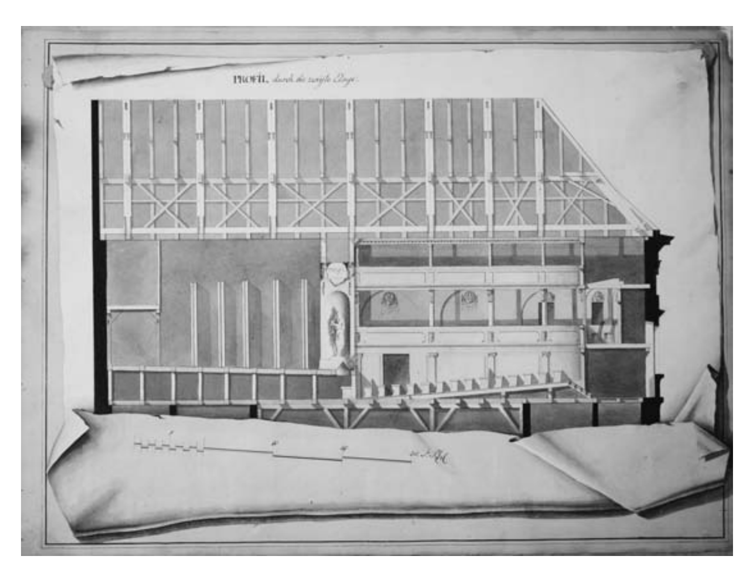


Abb. 6: Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Theater in Stettin, Profil durch die zweyte Etage (vgl. Kat. I-3)

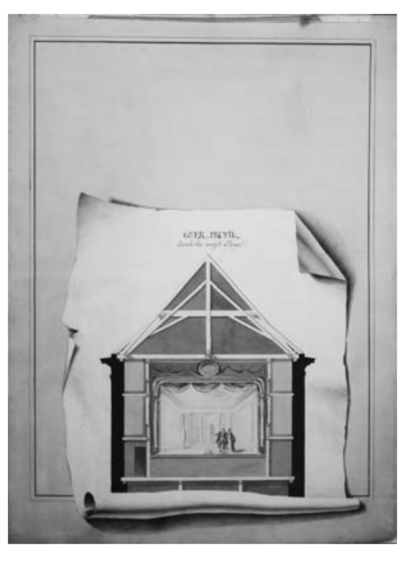


Abb. 7: Entwürfe für ein Theater in Stettin, QUER-PROFIL durch die zweyte Etage (vgl. Kat. I-4)

Die *Zeichnungen zu*[r] *Einrichtung eines neuen Schauspiel=Hauses, in Stettin* von dem preußischen Architekten Friedrich Gilly (1772-1800) sind von der Forschung noch kaum wahrgenommen worden.[1] Lediglich Erhard Roß hat sich 1992 diesen vier Blättern Gillys ausführlicher gewidmet. In seinem Aufsatz wurden die Zeichnungen aber vor allem bau- und theatergeschichtlich ausgewertet und nicht bezüglich ihrer bildlichen Qualitäten analysiert.[2] Dabei besteht gerade darin der besondere Reiz dieses in der Göttinger Kunstsammlung aufbewahrten Zeichnungskonvoluts.

Der Beschriftung des Deckblatts zufolge sind diese Zeichnungen in das Jahr 1789 zu datieren (Kat. I-Umschlag). Die Pläne gehen auf eine Idee des ehemals für Stettin (Szczecin) zuständigen Baudirektors David Gilly (1748-1808) zurück, der vorschlug, in dem gerade im Umbau befindlichen Stettiner Spritzenhaus ein neues Theater einzurichten, weil das alte Komödienhaus baufällig war. Da Gilly 1788 aufgrund seiner Beförderung zum Oberbaurat in Berlin aus zeitlichen Gründen vermutlich an dem Entwurf verhindert war, hat er dieses Projekt möglicherweise an seinen Sohn Friedrich abgetreten. Die von Friedrich Gilly entworfenen Pläne wurden allerdings nie umgesetzt.[3]

Dennoch ist der Fund der Zeichnungen eine kleine Sensation, schließlich sind sie die ersten überlieferten Werke des damals erst

siebzehn Jahre alten Architekten.[4] Friedrich Gilly gehört zu den wichtigsten Künstlern der Zeit um 1800 in Berlin, seine Zeichnungen zur Marienburg (1795) und zum Friedrichsdenkmal (1796/97) zählen bis heute zu den Ikonen der Architekturzeichnung.[5] Gilly hatte, wie sein Freund und erster Biograph Konrad Levezow (1770-1835) überliefert, schon sehr früh Zeichenunterricht genommen und ein ausgesprochenes Talent gezeigt, außerdem war er von seinem Vater in den Grundlagen der Architektur unterwiesen worden und hatte eine handwerkliche Ausbildung absolviert.[6] Als er 1788 mit seinem Vater nach Berlin kam, verfügte er demnach schon über eine solide Grundausbildung in der Baukunst und durfte am Unterricht an der Akademie der Künste teilnehmen.

Die beiden hier genauer zu untersuchenden Zeichnungen (Kat. I-3, 4; Abb. 6+7) weisen einen dünnen schwarzen Rahmenstrich auf. In diesen scheint jeweils ein weiteres Zeichenblatt eingelegt beziehungsweise mit Siegellack aufgeklebt zu sein. Beim Querprofil überschneidet die Zeichnung den Rahmen, so dass fast der Eindruck entsteht, das Blatt drohe aus dem gebundenen Zeichnungskonvolut herauszurutschen. Diese aufmontierten Blätter heben sich mittels ihres helleren Papiertons deutlich vom Zeichenuntergrund ab, die Ecken und Ränder sind zum Teil geknickt oder eingerissen. Vor allem am unteren Rand sind die Papiere aufgerollt oder großflächig geknickt. Dadurch wird ein Teil der Zeichnung des Längs- und Querschnitts verdeckt.

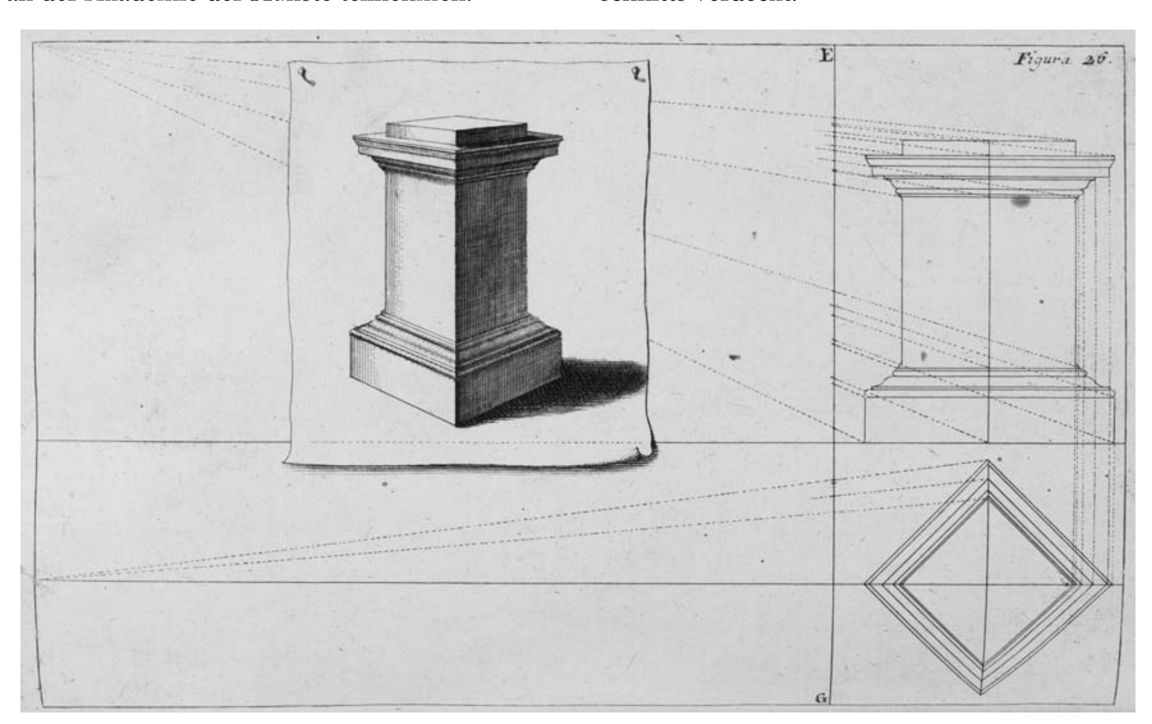


Abb. 8: Andrea Pozzo: Perspectivae pictorum atque architectorum, lateinisch-deutsche Ausgabe, Bd. 2, Augsburg 1719, Tafel 26: Ein Fuß-Gestell nach der Seite

Bei dem Zeichnungskonvolut zum Stettiner Theater handelt es sich um zwei Fassadenansichten (Kat. I-1), zwei Grundrisse mit einem Längsschnitt (Kat. I-2) sowie zwei aufwendigere, auf einzelnen Blättern angelegte Schaurisse des Längs- und Querschnitts des Theaters (Kat. I-3, 4). Sind die Grundrisse und Ansichten nach den Konventionen der farbig lavierten Reinzeichnung, wie sie seit dem 17. Jahrhundert in Europa gebräuchlich waren, angelegt, fallen Längs- und Querschnitt durch ihre außergewöhnliche, bildästhetisch sehr interessante Darstellungsweise auf.

Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass es sich hier um eine geschickte Augentäuschung, eine Art Trompe-l'Œil, handelt, und die scheinbar aufgeklebten Zeichenblätter in Wahrheit Produkt der zeichnerischen Virtuosität Gillys sind. Die wie aufmontiert wirkenden Zeichnungsblätter zeigen den wahren helleren Papierton, während der Zeichnungsuntergrund von Gilly dunkler bzw. leicht grünlich getönt wurde, um den plastischen Eindruck zu verstärken. Mit den Mitteln der optischen Perspektivzeichnungslehre hat er zudem die Risse und Fältelungen des Papiers und deren Schat-

ten illusionistisch so perfekt wiedergegeben, dass man versucht ist, das Zeichenpapier mit den Händen auszurollen bzw. glattzustreichen.

Besonders raffiniert ist der Riss mit dem Querprofil gezeichnet, denn hier wird das Spiel mit der perspektivischen Illusion durch den zentralperspektivisch angelegten Bühnenprospekt mit Staffagefiguren noch um eine weitere Realitätsebene gesteigert. Bei dem Längsprofil wird diese Illusion ironisch gebrochen, macht doch der auf dem umgefalteten unteren Papierrand befindliche Maßstab auf der Zeichnungsrückseite keinen Sinn, bekommt seine Funktionsfähigkeit also nur, wenn der Betrachter die Illusion als eine solche wahrnimmt.

Dieses Mittel des Trompe-l'Œil oder des Quodlibet (eine Sonderform, in der häufig täuschend echt gemalte Schriftstücke dargestellt werden) war vor allem in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts beliebt,[7] doch dass dieses Thema auch in der Architekturzeichnung eine Tradition hatte, ist bislang wenig berücksichtigt worden.[8]

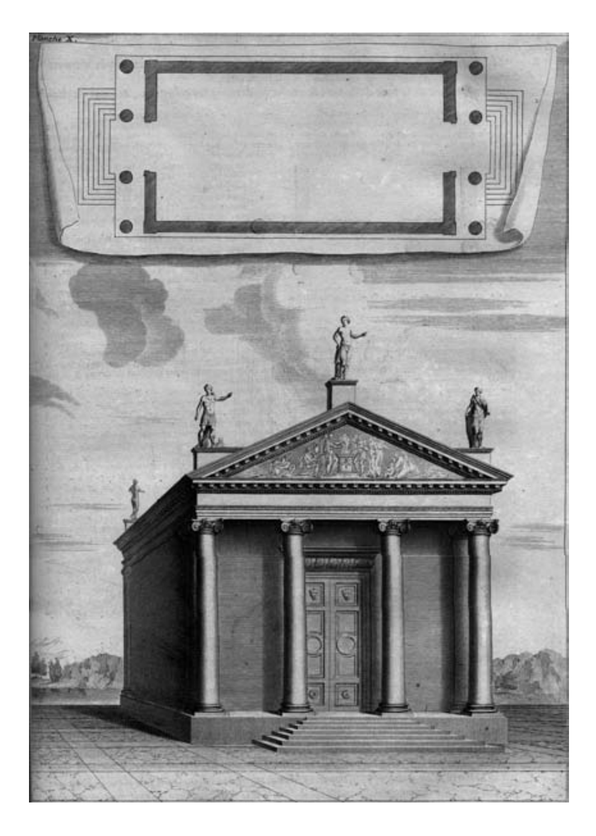


Abb. 9: Claude Perrault: Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve, 2. Aufl., Paris 1684, Tafel 10: Darstellung eines Tempels in der Form eines Amphiprostylos

Das Motiv des aufgelegten Blattes lässt sich seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert in zahlreichen gedruckten Perspektivbüchern finden.[9] So hat zum Beispiel der für seine Illusionsmalereien berühmte Maler und Architekt Andrea Pozzo (1642-1709) diese Darstellungstechnik in seinem zwischen 1673 und 1700 erstmals publizierten Standardwerk *Perspectivae pictorum atque architectorum* angewandt, das nachweislich auch noch um 1790 an der Berliner Kunstakademie, an der Friedrich Gilly studierte, als Lehrbuch im Perspektivunterricht diente.[10] Pozzo setzt dieses Motiv der „Zeichnung auf der Zeichnung" ein, um die bildliche Qualität und Illusionskraft der perspektivischen Darstellung eines Objekts von den rein zweidimensionalen Grundrissen und Schnitten abzuheben (Abb. 8). Claude Perrault verwendete das Mittel des Trompe-l'Œil auf einigen Tafeln in seiner 1673 erschienenen kommentierten Vitruv-Übersetzung *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve*, um die Perspektivansicht von den zweidimensionalen Rissen zu scheiden (Abb. 9).[11]

In der Druckgraphik wurde dieses Motiv also eingesetzt, um auf einem Blatt unterschiedliche Themen beziehungsweise Darstellungsweisen optisch voneinander zu trennen. Dieses ist aber bei den Zeichnungen Gillys nicht der Fall! Vielmehr scheint hier ein wahrnehmungsästhetischer Aspekt eine wichtigere Rolle zu spielen.

So kommt das Motiv der „Zeichnung auf der Zeichnung" zum Beispiel auch in den von Gilly und seinen Zeitgenossen sehr bewunderten Stichwerken Giovanni Battista Piranesis zum Einsatz, der als Auslöser für eine Aufwertung des Mediums der Architekturzeichnung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt.[12] Piranesi war an der Wahrnehmung von Architektur im zweidimensionalen Medium der Zeichnung und Graphik interessiert und spielte in seinen Büchern mit den unterschiedlichen Realitätsebenen von Architektur und Zeichnung und experimentierte mit gewagten Perspektiven.[13] Auch Gillys Idee des aus dem Rahmen rutschenden Zeichenblatts hat ein Vorbild bei Piranesi: So lässt dieser die unregelmäßigen Umrisse eines antiken Steinplans des Forum Romanum in Rom in einer Graphik ebenfalls geschickt über den Rahmen hinaus in das Beschriftungsfeld ragen, vermutlich um dessen plastische Wirkung zu steigern.

Da Friedrich Gilly über eine große Büchersammlung verfügte und auch die erwähnten Werke besaß, ist es nicht auszuschließen, dass

er die Idee zu dem Motiv in seinen Stettiner Theaterzeichnungen aus der Druckgraphik gewonnen hatte, wenn auch seine Gestaltung und Intention der Augentäuschung eine andere zu sein scheint.[14]

Ein ähnliches Interesse ist auch bei Johann Friedrich Penther (1693-1749) zu erkennen, der an der Göttinger Universität Architektur und perspektivische Zeichenkunst unterrichtete. Er hat in seinen gedruckten Lehrbüchern

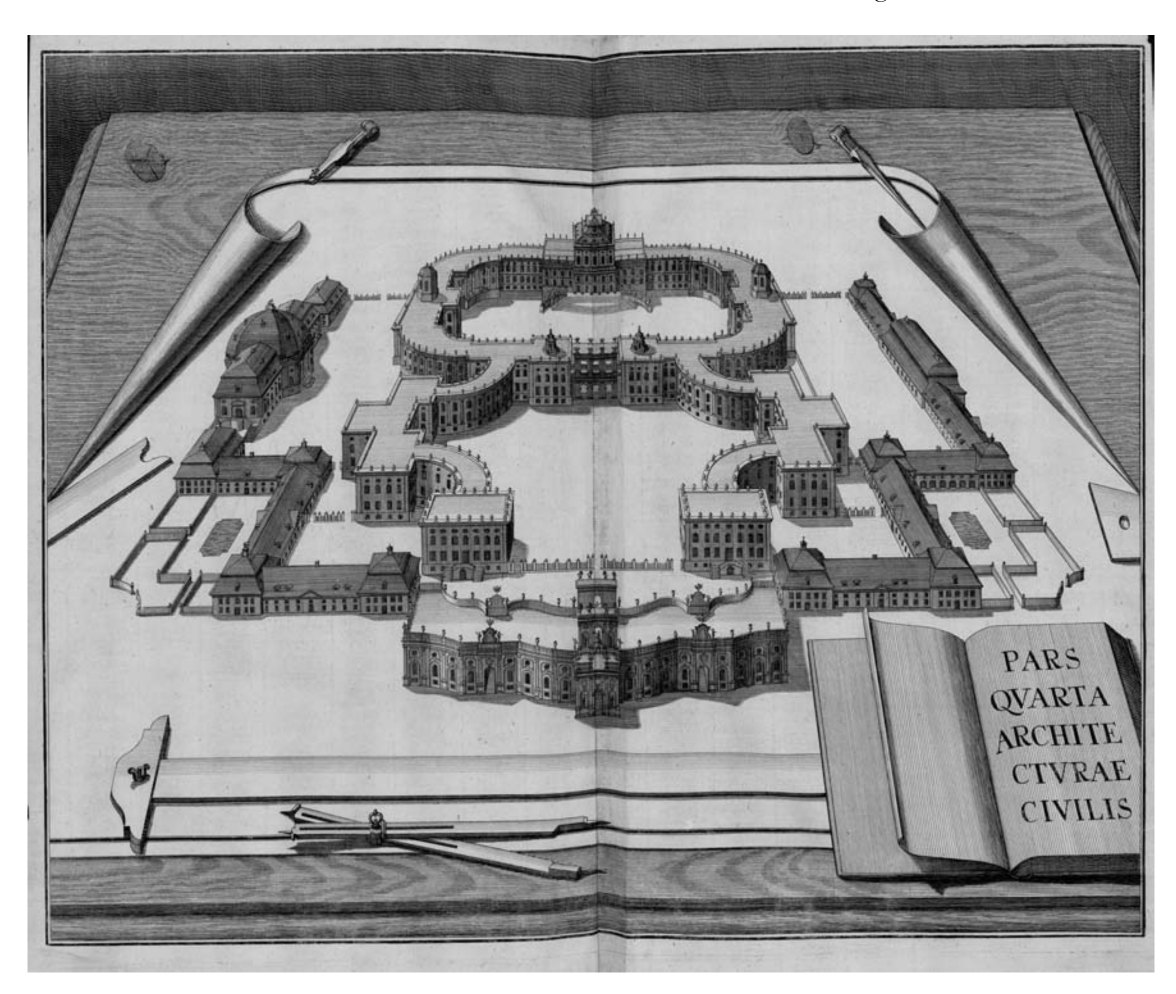


Abb. 10: Johann Friedrich Penther: Vierter Theil der ausführlichen Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst, Augsburg 1748: Frontispiz

Filippo Juvarra hatte diesen Kniff des Trompe-l'Œil im Medium der Architekturzeichnung bereits 1705 zur Inszenierung seiner architektonischen Wettbewerbsentwürfe für den Concorso Clementino an der Accademia di San Luca in Rom eingesetzt (Abb. 46). Juvarra zeigte einen Grundriss, der aufgrund der illusionistischen Zeichenweise mit Reißzwecken und Fäden auf das darunterliegende Blatt mit Aufriss und Schnitt eines achteckigen Palastentwurfes geheftet zu sein scheint. Elisabeth Kieven hat diese Idee sehr treffend kommentiert: „Die Zeichnung in der Zeichnung macht die Darstellungsform zum Gegenstand eines intelligenten Spiels auf verschiedenen Realitätsebenen. […] Die Architekturzeichnung wird zum autonomen Kunstwerk."[15]

ebenfalls dieses Motiv angewendet.[16] Im vierten Band seiner *Bürgerlichen Bau-Kunst* von 1748 wird das Titelbild von einem großen Trompe-l'Œil geziert (Abb. 10). Geschickt spielt Penther mit den verschiedenen Realitätsebenen seiner Darstellung: Das Titelblatt zeigt eine perspektivisch perfekt gezeichnete große mehrflügelige Schlossanlage in der Vogelschau. Durch die sich seitlich einrollenden Blattränder wird die Illusion des dreidimensionalen Entwurfs gebrochen und das Ganze als zweidimensionale Zeichnung wahrgenommen, deren Illusion durch die auf der Zeichnung liegenden plastisch wiedergegebenen Mess- und Zeicheninstrumente, das aufgeschlagene Buch sowie die Maserung der Tischplatte verstärkt werden, bis wiederum der Blattrand dem Spiel mit der

Augentäuschung seine Grenzen zeigt. Penther macht hier mit den Mitteln der Perspektive auf die bildlichen Möglichkeiten in der Architekturzeichnung aufmerksam.

Gilly geht aber noch einen Schritt weiter als Juvarra oder Penther, indem er mithilfe der Farbe den Realitätsgrad und Effekt seiner Zeichnungen noch steigert. Da Gilly nur eine Zeichnung isoliert darstellt, geht es ihm offensichtlich mehr um den illusionistischen Effekt, denn um die Scheidung zweier unterschiedlicher Darstellungsformen. Er nähert sich dadurch sehr stark der Malerei des Trompe-l'Œil oder des Quodlibet an.

Auch aus der Pariser École des Ponts et Chaussées haben sich Wettbewerbszeichnungen aus den Fächern Karten- und Figurenzeichnen vom Ende des 18. Jahrhunderts erhalten, in denen die Schüler das Mittel des Trompe-l'Œil eingesetzt haben, um einerseits ihre künstlerische Zeichenfertigkeit zu beweisen und andererseits verschiedene Darstellungsmodi von Landkarten bzw. Zeichnungsthemen auf einem Blatt zu vereinen.[17]

Diese Beispiele haben gezeigt, dass Architekten im 18. Jahrhundert zunehmend Visualisierungsstrategien anwendeten. Warum wählte Friedrich Gilly für die Präsentation seiner Entwürfe ein so aufwendiges zeichnerisches Verfahren? Zum einen wollte er – ähnlich wie Juvarra – mit diesen Blättern sicherlich auf seine zeichnerische Virtuosität aufmerksam machen. Zum anderen hoffte er vielleicht, durch die Qualität der Zeichnung das Wohlwollen der Auftraggeber und damit auch die Umsetzung des Bauprojekts zu erreichen. Zugleich – und das ist wohl der wichtigste Aspekt – sollten sich diese beiden Zeichnungen – die die eigentliche Idee Gillys verkörperten – durch ihre künstlerische Durchgestaltung deutlich von den konventionellen Grund- und Aufrissen abheben, die eine Bestandsaufnahme des bereits bestehenden Baukörpers waren. Gilly sollte in den beiden Obergeschossen eines bereits bestehenden Gebäudes einen neuen Theaterraum einbauen. Der Unterschied in der Zeichentechnik trennt also die innovative Idee des Architekten von den Zeichnungen, die lediglich den Baubestand festhalten. Dies erklärt auch die eingerollten unteren Blattränder, sie verdecken gleichsam das bestehende Wirtschaftsgeschoss des Spritzenhauses, das keinem baulichen Eingriff unterzogen werden sollte.

Gillys Zeichnungen sind typische Beispiele einer in ganz Europa zu beobachtenden Entwicklung im 18. Jahrhundert, in deren Verlauf Architekturentwürfe eine ästhetische Qualitätssteigerung in der Zeichnungsart und einen Wandel in der Darstellungsform erfuhren. Sie waren eine Folge der ausgehend von Frankreich immer stärker institutionalisierten Ausbildung in der Architektur an den Akademien. Mittels der damit verbundenen regelmäßigen Ausschreibungen von Wettbewerben und Preisen wurde die Konkurrenz unter den Bauschülern gesteigert.[18] Dies führte in ganz Europa zu aufwendigeren, farbig angelegten Präsentationszeichnungen[19], da diese Entwürfe auf jährlich stattfindenden Ausstellungen präsentiert wurden. Zugleich versuchten sich die Architekten damit von den reinen Werk- und Konstruktionszeichnungen, die nun auch von Ingenieuren übernommen werden konnten, zu emanzipieren und auf die ästhetische und künstlerische Qualität ihrer Entwurfsidee aufmerksam zu machen. Dies war einerseits eine Reaktion der sogenannten Revolutionsarchitekten auf die für sie bedrohlichen Folgen der Entstehung des Ingenieurberufs im ausgehenden 18. Jahrhundert und andererseits Ausdruck ihres zunehmenden Selbstverständnisses als Künstlerarchitekten im Zuge der Aufklärung.[20]

Friedrich Gilly hat sich Zeit seines Lebens mit Visualisierungsstrategien von Architektur auseinandergesetzt. Seine zeichnerische Begabung und Erfindungskraft fand ihre Bestätigung in der Ernennung zum Professor für Optik und Perspektive an der 1799 neu gegründeten Bauakademie in Berlin.[21] Auch seine auf der Ausstellung der Berliner Kunstakademie im Jahre 1795 erstmals gezeigten lavierten Federzeichnungen der Marienburg (Malbork), die später von Friedrich Frick für das Druckwerk über das Deutschordensschloss in Aquatinta-Manier übertragen wurden, zeugen von seiner Fertigkeit im Zeichnen und neuen Formen der Architekturdarstellung (vgl. Kat. III).[22]

Seine Ansichten des Außenbaues und der Innenräume der Marienburg beeindrucken durch ihre, die Möglichkeiten der Perspektive ausnutzenden Blickwinkel sowie durch die mittels des Einsatzes von malerischen Medien (Licht, Schatten und Farbe) erzeugten Stimmungen. Eine Inszenierung von Architektur, die an Architekturbilder erinnert, wie sie dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Beispiel von Karl Friedrich Schinkel angefertigt wurden.

Auch die Zeitgenossen waren sich der besonderen Qualität von Gillys Zeichnungen bewusst, so erwarb der damalige König Friedrich Wilhelm II. eine dieser Marienburgansich-

ten und ließ sie im königlichen Schloss in Berlin einem Gemälde gleich aufhängen.[23]

Schon in seinen ersten bislang bekannten Zeichnungen zum Theater in Stettin wird die Kunstfertigkeit Friedrich Gillys im Zeichnen augenscheinlich. Wenn auch die Darstellung der Risse noch dem Lineamento verpflichtet ist, wählt er zumindest bei zwei Plänen den aus der Malerei entlehnten Kunstgriff des Quodlibet an, um mit diesem Mittel seine eigene künstlerische Idee auszuzeichnen. Ausgehend von der vor allem von Wolfgang Kemp entwickelten rezeptionsästhetischen Methode möchte man fast sagen, dass Gilly hier vor allem das Sehen von Architekturzeichnungen neu thematisiert, indem er die Betrachter beziehungsweise deren Reflektion des Sehens in seine Entwürfe mit einbezieht und ganz bewusst mit diesem Vorgang spielt. Es wird deutlich, welchen ästhetischen Wert Gilly dem Medium der Zeichnung beimaß: Sie ist für ihn weit mehr als nur Ausdruck seiner Bauidee, die Zeichnung selbst ist schon das Kunstwerk.

---

[1] Kunstsammlung der Universität Göttingen, Sign. UK C 7/154 – vgl. Kat. I. Ehemals Graphische Sammlung Universität Königsberg, Depositum Georg-August-Universität Göttingen, Treuhandverwaltung für die Stiftung preußischer Kulturbesitz (Ich danke der Leiterin der Göttinger Kunstsammlung, Anne-Katrin Sors für die Auskünfte).
Die Autorin hat zu Friedrich Gillys Architekturzeichnungen bereits 2013 im Rahmen des DFG-Netzwerks Schnittstelle Bild. Architekturgeschichte und Bildkritik im Dialog 1400-1800 einen Aufsatz verfasst, der voraussichtlich 2016 publiziert wird. Einzelne Abschnitte daraus sind mit dem hier vorliegenden Beitrag identisch (vgl. Salge 2016b).

[2] Roß 1992. Erhard Roß hatte erstmals 1931 auf diese Blätter Gillys hingewiesen (Roß 1935, S. 11f., Anm. 11, S. 123) und 1937 drei Blätter in einer Zeitung publiziert (Stettiner Generalanzeiger/Ostseezeitung vom 6.1.1937). Von der kunsthistorischen Forschung wurden seine Publikationen aber bislang nicht berücksichtigt.

[3] Zur Planungsgeschichte siehe Roß 1992, S. 44f. Offensichtlich dienten diese nicht ausgeführten Stettiner Theaterpläne als Grundlage für einige spätere Theaterentwürfe Gillys für Königsberg und Posen (Poznań). Vgl. dazu Roß 1992, S. 53f.; Oncken 1981, S. 60-62, 135; AK Berlin 1984, S. 152-157; AK Berlin 2000, S. 192-196.

[4] Bislang galten Zeichnungen zu einem Grabmonument aus dem Jahre 1791 als erste bekannte Werke Gillys. Vgl. Oncken 1981, S. 31. Siehe auch Roß 1992, S. 53.

[5] Zu Gilly siehe Oncken 1981; AK Berlin 1984; Reelfs 1996; Neumeyer 1997; Wätjen 2009.

[6] Levezow 1801, S. 7-15. Wiederabdruck in AK Berlin 1984, S. 217-242.

[7] Zum Trompe-l'Œil bzw. Quodlibet siehe Battersby 1974; Mauriès 1998.

[8] Eine sehr frühe Würdigung der Architekturzeichnung bei Linfert 1931 und Frey 1937; zum Forschungsstand der Architekturzeichnung siehe Lang 2012, S. 6-10 und Fitzner 2015, S. 4-7; siehe auch Richardson 1983; Savignat 1983; Nerdinger 1987; Blau/Kaufman 1989; Kieven 1993; Evans 2000; Pérez-Gómez/Pelletier 2000; Evers 2002; Bredekamp 2004; Carpo/Lemerle 2008; Kieven 2011; Garms 2011; Philipp 2012.

[9] Das Spiel mit dem scheinbar auf ein Papier aufgelegten zweiten Papier taucht in gedruckten Geometrie- und Perspektivbücher schon sehr früh auf. Schon 1594 wird es in einem Geometriebuch von Levinus Hulsius als zeichnerisches Mittel verwendet, um die auf einem Traktatblatt abgedruckte Darstellung der schriftlichen geometrischen Berechnung und des eigentlich praktischen Messverfahrens optisch zu trennen (AK Bamberg 2008, S. 87).

[10] Vgl. Pozzo 1708/19, Bd. 1, Tafel 62.

[11] Freigang 2003; Heyder 2008. Noch früher hatte Perrault diese Darstellungsweise in seinem 1671 und 1676 publizierten Werk *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle* verwendet, die eine perspektivisch angelegte Zeichnung mit einem aufgelegten Blatt kombinierte, auf dem in einer exakten Malweise Details präsentiert werden. Zu Perrault siehe: Picon 1988.

[12] Höper 1999; Reudenbach 1979; zur Abbildung vgl.: Giovanni Battista Piranesi, *Pianta dell'antico Foro Romanum*, Radierung, Tafel XLIII aus: Le Antiquita Romane, Rom 1784. Auch in dem Vorlagenwerk zu sizilianischer Architektur, das Friedrich Gilly nachweislich besaß, existiert diese Darstellungsform der Zeichnung auf der Zeichnung: J. Houël: *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte & de Lipari*, 4 Bände, Paris 1782-1797 (z.B. Bd. 1, Tafel XXI).

[13] Siehe hierzu Sonne 2011b, S. 8f.

[14] Friedrich Gilly besaß die zweite Auflage des Traktats von Claude Perrault, die beiden Bücher von Andrea Pozzo, in denen ebenfalls dieses Motiv auftaucht, und mehrere Stichwerke Giovanni Battista Piranesis (u.a. auch den Traktat *Della Magnificenza* von 1761 und die Tafeln des Werks *Le Antiquita Romane* von 1784). Daher ist eine Inspiration aus diesen Büchern – wenn wir auch nicht wissen, wann er diese erworben hat – sehr gut möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich. Zur Büchersammlung Friedrich Gillys vgl. Neumeyer 1997, Anhang 2, Gillys Bücher- und Kupferstichsammlung (Perrault Nr. 39, Piranesi Nr. 32-35, Pozzo Nr. 93).

[15] Zu Juvarras Zeichnungsstil siehe Kieven 1993, v. a. S. 196f., 204., vgl. Abb. S. 205. Das Zitat auf S. 204; Kieven 2011. – In der späteren Zeit taucht dieses Motiv noch häufiger in Präsentationszeichnungen auf, z.B. bei Johann Adam Delsenbach, Zeichnung des Feldsberger Schlosses, um 1721, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz-Wien, GR 163 (vgl. Abb. 2 in Salge 2007). Oder bei Wolfgang Hagenauer (1726-1801), der in seinen Zeichnungen zu bayerischen Schlössern mit diesem Mittel die drei Darstellungsmodi (Grundriss, Aufriss und Schnitt) voneinander trennt. Vgl. dazu seine Zeichnung zur Fürstbischöflichen Residenz Schloss Freudenhain in Passau, Projekt für den Küchengarten und die Orangerie (München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftensammlung Cod.icon. 203, fol. 6r). [URL: http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=

viewer&bandnummer=bsb00065065&pimage=9&v=100 &nav=&l=de].

[16] Penther 1744–1748, Bd. 2, 1745, Vorrede. Vgl. hierzu auch Biesler 2005, S. 83–88.

[17] Picon 1988, vgl. Abb. S. 57-61.

[18] Zu den Akademien immer noch grundlegend: Pevsner 1986; siehe auch Schöller 1993; Bollé 2009; Mai 2010.

[19] Diesen Prozess der Veränderung in der Architekturzeichnung hat besonders gut Ottomeyer 1999 herausgearbeitet: Siehe auch Szambien 1984; Oechslin 1987; Germann 1990.

[20] Zum Themenfeld Architekt und Ingenieur siehe: AK Wolfenbüttel 1984; Saint 2007. Zur Revolutionsarchitektur: AK Frankfurt am Main 1990. Zum Berufsbild des Architekten siehe Nerdinger 2012.

[21] Berlin, GStA PK, I. HA Rep 76 alt IV, Nr. 25 Acta Wegen des dem Professor und Bau-Inspector Gilly übertragenen Unterrichts in der Optic und Perspective auch in der Architektonischen und Maschinenzeichnung 1799/ 1800 (Abdruck in AK Berlin 1984, S. 243-244). – Zum Perspektivunterricht an der Berliner Akademie der Künste und der Bauakademie siehe: Siebel 2004; Salge 2016b. Laut Siebel stach die Berliner Akademie seit ihrer Gründung im Jahre 1696 durch ihren permanent angebotenen Perspektivunterricht hervor, der von Architekten bzw. von Malern vorgetragen und in der Anfangszeit auch für Eleven beider Richtungen angeboten wurde.

[22] Zu den Zeichnungen Gillys zur Marienburg und zu dem von dem Kupferstecher Johann Friedrich Frick in Zusammenarbeit mit Martin Friedrich Rabe herausgegebenen Mappenwerk zur Marienburg siehe Frick [1799-1803] 1965; AK Berlin 1984, Kat. 23-34 zur Marienburg, S. 100-112, sowie den Beitrag von Chr. Scholl und die Einleitung zu Kat. III. im vorliegenden Katalog.

[23] Reelfs 1996, S. 53.

„Ländliche Simplizität“* und die Ästhetik der Landbaukunst

Marion Hilliges

Ein anonymer Autor beginnt in der *allgemeinen deutschen Literatur-Zeitung* aus dem Jahr 1801 seinen Artikel zur „brittischen Landwirtschaftskunst“ mit folgenden Worten: „Magazine für Gartenkunst und Baukunst, architectonische Ideen und Muster für ländliche Partieen und Lustanlagen, sind seit ungefähr 10 Jahren ein Lieblingsartikel der speculierenden Kunst und des Buchhandels geworden. Nach ihrer ungemeinen Vervielfältigung zu urtheilen, sollte man glauben, ganz Deutschland müsse bald in einen Lustgarten verwandelt, und alle unsere Meyerhöfe und Wirtschaftsanlagen in romantische *Pleasuregrounds* umgeschaffen sein.“[1]

Hinter diesen polemischen Worten versteckt sich nicht nur eine Kritik an dem Überfluss theoretischer Abhandlungen zu diesem Themengebiet, sondern gleichzeitig wohnt ihnen auch die Hoffnung inne, dass sich der im ausgehenden 18. Jahrhundert gestiegene ästhetische Anspruch an die sogenannte Landbaukunst tatsächlich in den landwirtschaftlichen Bauten Deutschlands niederschlagen würde.

Der umfangreichen Beschäftigung mit dem ländlichen Bauen und zahlreichen Farm- und Dorfentwürfen im späten 18. Jahrhundert ging europaweit ein generelles Interesse am Land und vor allem an der Landwirtschaft voraus.[2] Der französische Schriftsteller und Kulturphilosoph Jean-Jacques Rousseau veröffentlichte im Jahr 1762 seine bedeutendsten Werke: *Le contrat social* und *Emile*, einen Roman, der ein Jahr später ins Deutsche übersetzt auch in Preußen erschien.[3] Rousseau überwand die aufklärerische Vorstellung der Vernunft als Maßstab aller Dinge und hielt die Übel der Welt für eine Folge der Zivilisation. Er pries das naturnahe Leben als reinste Lebensform und den Bauer als den wahren Menschen.[4] Somit wertete er kulturphilosophisch das Landleben und die landwirtschaftliche Produktion auf. Rousseau fand nach seinen ersten literarischen Erfolgen einflussreiche Freunde am Hof des französischen Königs in Versailles, obwohl er in seinen Schriften Bescheidenheit propagierte – an einem Hof, der verschwenderischer nicht sein konnte. Schnell verbreiteten sich die Ideen Rousseaus in ganz Europa und wirkten sich auch auf die Baukunst aus. Die natürliche Bebauung (Urhütte) und das Leben auf dem Land kamen in Mode, die eigentlichen Ideen Rousseaus völlig verkennend. Die Königin von Frankreich, Marie Antoinette, trieb die Mode auf die Spitze und ließ sich von ihren Architekten ein ganzes Dorf „Hameau“ nachbauen, in dem sie Schäferin spielte.[5]

Die akuten Versorgungsengpässe, die nicht nur im vorrevolutionären Frankreich bestanden, waren mit sentimentalen Schwärmereien wie dem „Hameau“ allerdings nicht zu bewältigen. Der Ackerbau befand sich im 18. Jahrhundert in einer Krise und es gründeten sich in zahlreichen Städten Europas „Ökonomische-Landwirtschaftliche Gesellschaften“, die es sich zur Aufgabe machten, die Landwirtschaft zu reformieren.[6] Die zahlreichen Abhandlungen „öconomischer Societäten“ und „practischer Schriftsteller“ zum Agrikulturalismus im späten 18. Jahrhundert zeugen von der herausragenden Bedeutung der Landwirtschaft im Kontext gesellschaftspolitischer Reformversuche.[7] Die Auswirkungen dieser Reformversuche auf die Baukunst waren entscheidend für die Ästhetik der Architektur um 1800.


Sammlung
nützlicher Aufsätze und Nachrichten,
die Baukunst betreffend.
Für angehende Baumeister und Freunde der Architektur.

Herausgegeben
von mehreren Mitgliedern des Königl. Preuss. Ober-Bau-Departements.

Jahrgang 1797.
Erster Band.
Mit Kupfern.

Berlin,
auf Kosten der Herausgeber, und gedruckt bey Johann Friedrich Unger.

Abb. 11: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Für angehende Baumeister und Freunde der Architektur, 1797, Bd. 1, Titelseite und Frontispiz

David Gilly und der europäische Wetteifer in der Landbaukunst

Auszüge aus dem eingangs genannten Aufsatz des „Engländers"[8] druckte David Gilly, eingebunden in seine eigenen Überlegungen *Über Landwirthschaftliche Gebäude und Wirtschaftshöfe nach englischer und französischer Art […],* 1803 in der *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* ab. Einen großen Teil nimmt dabei die Beschreibung des Gutes Hardwiekhill ein, eines 250 engl. Acre großen Pachthofes, der auf der Straße von Bedford nach Ampthill liegt. In seinem ausführlichen Kommentar zu der Beschreibung des britischen Pachthofes stellt David Gilly „Vergleichungen mit unsern Prinzipien" an, wobei er britische Eigenheiten der Raumdisposition erläutert und auf die mögliche Anwendbarkeit für preußische Pachthöfe prüft.[9] Überaus wohlwollend stellt David Gilly die Ordnung und Sauberkeit der britischen Höfe heraus. In der Ausgabe von 1804 nimmt er das Thema erneut auf. Sein ureigenstes Interesse am Landbau ist erwartungsgemäß seinem beruflichen Werdegang und seinen eigenen schriftlichen Ausführungen zur Landbaukunst geschuldet. Als Landbaumeister in Stargard war er von 1772-1782 für die ländlichen Bauten und vor allem die Wasserbauten im hinterpommerschen Distrikt verantwortlich.[10] Die ersten beiden Teile seines *Handbuchs der Landbaukunst* veröffentlichte Gilly 1797 und 1798. Das aufwendig illustrierte Handbuch versteht sich als Anleitung zum praktischen Bauen – es galt, das technologische Wissen aus der stetig anwachsenden Literatur sowie eigene Erfindungen im Bereich der Baukonstruktion und neuer Materialien (Lehmbau) für die preußischen Baumeister und Baubeamten aufzubereiten.[11] Als Mitherausgeber der 1797 erstmals veröffentlichten Zeitschrift *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* war er stets bestrebt, wichtige Diskussionen und Erfindungen zur Landbaukunst weiterhin zu erörtern und das in seinen Schriften bisher Versäumte nachzutragen (Abb. 11).

Eine zusätzliche Motivation für die ausführliche Besprechung des Landbaus in England und Frankreich mag auch die mehrmonatige „Studienreise" nach Frankreich gewesen sein. Von dieser Reise kehrte er enttäuscht zurück, waren doch die hohen Erwartungen von den Fortschritten der Kunst, die Gilly an das große Land Frankreich hatte, nicht eingelöst worden.[12] So sah er sich genötigt, in seinem Artikel die Stagnation auf dem Gebiet der „wirthschaftlichen Baukunst" zu kritisieren: „Es ist aber allerdings befremdlich, daß weder mehrere einzelne Abhandlungen noch vollständige Schriften über diesen Gegenstand

zum Vorschein kommen […], und es scheint mir, als wenn die Franzosen sich wohl nicht schämen dürften, manches unserer deutschen Bücher über landwirthschaftliche Baukunst in ihre Sprache übersetzt, in vielen Stücken zu benutzen“.[13] Ein erneuter Blick nach England schien ihm für die Modernisierung der Landbaukunst in Brandenburg-Preußen aufschlussreicher zu sein. Inwieweit dieses Interesse von den Aufzeichnungen und Notizen seines Sohnes Friedrich Gilly in den Briefen und den Reisetagebüchern von 1797/98 beeinflusst worden ist, muss allerdings offen bleiben. Es haben sich weder schriftliche Notizen noch Skizzen von dessen Englandreise erhalten – die Reisetagebücher sind den Bombenangriffen der letzten Kriegsjahre zum Opfer gefallen.[14] Vielmehr bezieht David Gilly sich konkret auf die Abhandlungen und aktuellen Diskussionen in den entsprechenden Fachzeitschriften sowie auf Reisebeschreibungen.[15]

Generell ist der Beitrag David Gillys zur Landbaukunst in der *Sammlung nützlicher Aufsätze* im Kontext seiner kritischen Stellungnahmen zu sehen, die er regelmäßig in der Zeitschrift veröffentlichte. In besonderer Weise war er dabei oft versucht, die technischen Errungenschaften und Bauten in Deutschland gegen die ausländische, vor allem englische und französische Vorrangstellung zu verteidigen. Einen Höhepunkt dieser Kommentare stellt sicher der Aufsatz *Zur Ehrenrettung deutscher Art und Kunst* dar, den er 1799 in den *Jahrbüchern der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III.* veröffentlichte.[16] In diesem Artikel verteidigt David Gilly, ausgehend von einem als Angriff auf die deutschen Tugenden verstandenen Aufsatz über Brückenbauten, die deutsche Baukunst sowie die technischen Fortschritte, die in diesem Land geleistet würden. Der unbekannte Autor des Beitrags in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen* hatte über die neuen Brückenbauten bei Schaffhausen und bei Baden berichtet und dies mit der Frage verbunden, warum in Deutschland nicht, wie in England auch, „gegossene eiserne Brücken“ wie die Brücke bei Coalbrookdale gebaut würden (vgl. Abb. 11 links). David Gilly hat in seiner Schrift *Zur Ehrenrettung* diesem Angriff im Prinzip nicht viel entgegenzusetzen, wurde die erste preußische Eisenbrücke in Limburg an der Lenne mit einer wesentlich geringeren Spannweite doch erst 1794 errichtet.[17] Und dennoch versäumt er zu keiner Zeit, auf die Neuerungen und Erfindungen der Deutschen auf diesem Gebiet zu verweisen. Die Titelvignette des 2. Bandes des fünften Jahrgangs von 1804 zeigt sicher nicht ohne Grund die Königshütte in Oberschlesien, in der 1802 einer der ersten Kokshochöfen, eine Erfindung zur Gewinnung von Roheisen, eingesetzt wurde (Abb. 13).

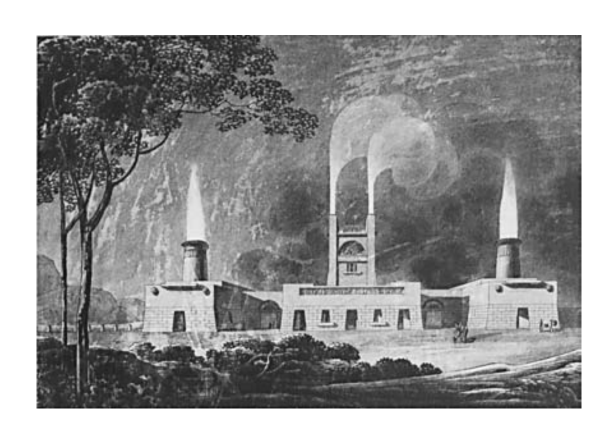


Abb. 12: Friedrich Gilly: Entwurf zur „Königshütte“ (?), Ansicht bei Nacht, um 1797, Feder, graubraun und schwarz getuscht, 300 x 457 mm, Berlin, Kunstbibliothek



Sammlung
nützlicher Aufsätze und Nachrichten,
die Baukunst betreffend.
Für angehende Baumeister und Freunde der Architektur.

Herausgegeben
von mehreren Mitgliedern des Königl. Preuſs. Ober-Bau-Departements.

Fünfter Jahrgang. [1801]
Zweiter Band.
Mit Kupfern.

Berlin,
bey Friedrich Maurer 1804.

Abb. 13: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, 5, 1804, 2. Band, Titelseite

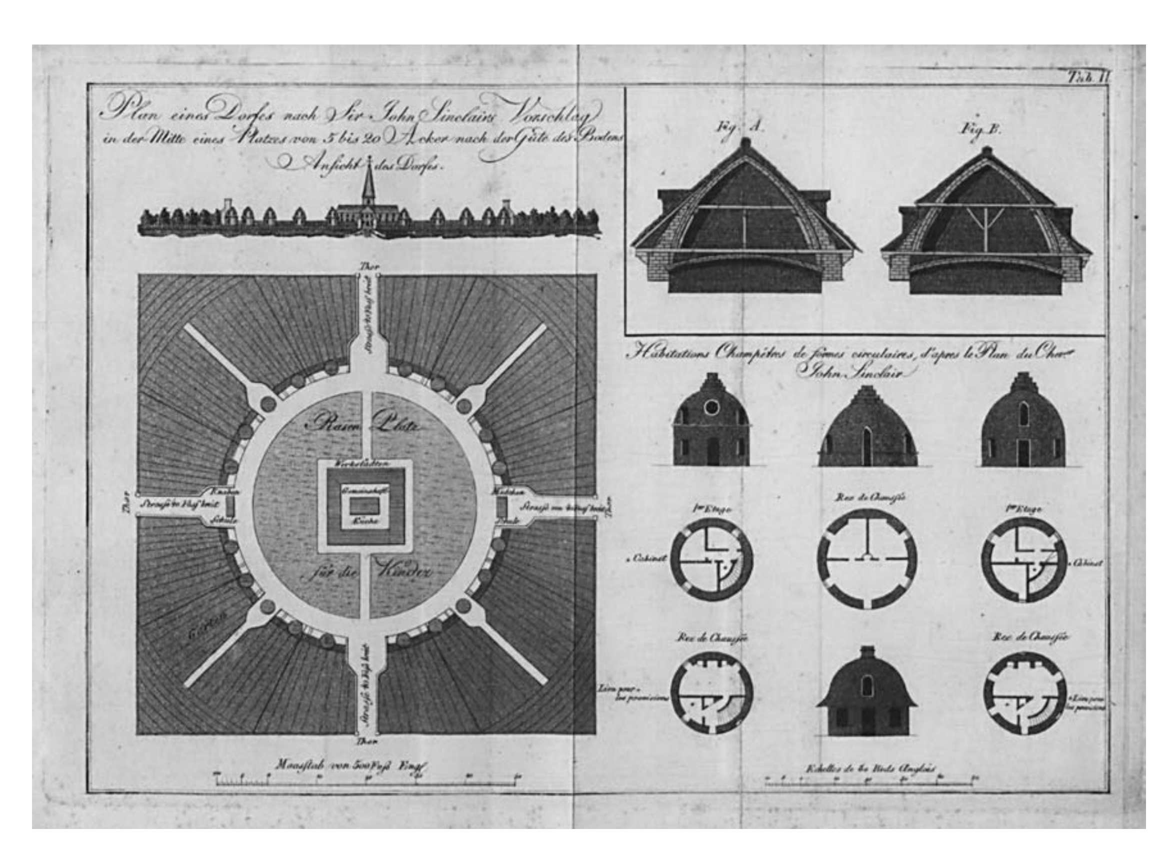


Abb. 14: John Sinclair: Plan zu einem idealen Dorf, vor 1800

Die Titelvignette wurde von Anton Wachsmann nach einer Zeichnung Friedrich Gillys (Abb. 12) gestochen, unten links ist die Beschriftung F. Gilly zu lesen.[18] Der Entwurf zur Königshütte ist in seiner architektonischen Formensprache eine Weiterentwicklung der berühmten Saline Chaux (1775-79) bei Arc-et-Senan von Claude-Nicolas Ledoux. Im Gegensatz zur Ledouxschen Anlage zur Salzgewinnung zeichnet sich die Königshütte durch den völligen Verzicht auf den klassischen Säulen-Gebälk-Kanon aus. Zwar zeugen auch hier rustizierte Mauern im Sockelgeschoss von einem abweisenden Charakter, aber glatt in die Wand eingeschnittene, nach oben hin konisch zulaufende Tür- und Fenstereinschnitte zeugen von zusätzlicher martialischer Stärke. Über dem geböschten Sockelgeschoss erheben sich glatte Wände, die nur von einem langen Figurenfries und je zwei Masken verziert sind.

Die Titelvignette mit der Königshütte ist in zweifacher Hinsicht eine Referenz auf die Fortschrittlichkeit Preußens. Sie verweist auf die modernsten Produktionsstätten für Eisen (Kokshochöfen), die sich in Oberschlesien befanden und zu den großartigsten Hüttenanlagen des Kontinents zählten.[19] Zugleich ist sie Ausdruck der modernen preußisch-deutschen Architektursprache, die Friedrich Gilly mit seinen wegweisenden Entwürfen prägte.

In der Konkurrenz zu England ist demnach auch der Aufsatz *Über landwirtschaftliche Gebäude und Wirtschaftshöfe, nach englischer und französischer Art* in eben diesem Band zu sehen, in dem die modernen, aus England stammenden Erfindungen für die Landwirtschaft von David Gilly kritisch geprüft werden. Der Fokus des zweiten Teils seines Artikels liegt dabei auf der „leichten beweglichen Dreschscheuer“, einer Erfindung, die zuerst in William Pearces Schrift *View of the agriculture of Berkshire* beschrieben und abgebildet und in einer königlichen Farm im Windsorpark unter großem Beifall aufgestellt wurde.[20] Es handelt sich dabei um eine Dreschscheuer auf Rädern, die in den Schienen des rechteckigen Schobers Stück für Stück weiter geschoben werden kann. Gilly würdigt die leichte Konstruktion der beweglichen Dreschscheuer und hält sie für eine praktische Erfindung, deren Anwendbarkeit für Preußen, mit einigen Modifikationen, eine „ganz vollkommen[e Sache] seyn“ könnte.[21]

Aber die Kosten für den Bau einer solchen Anlage würden den Nutzen nicht rechtfertigen.[22]

Spannender ist allerdings der Entwurf eines Manufakturdorfs von Sir John Sinclair, das David Gilly in einem nachgestochenen Plan seinen Ausführungen beifügte (Abb. 14).[23] Das erstaunliche an diesem Entwurf ist nicht die städtebauliche Disposition auf kreisrundem Grundriss, die spätestens seit der Gründung der Idealfestung Palmanova (1598), der Planstadt Karlsruhe und Ledoux' Idealentwurf der Saline in Chaux bekannt ist, sondern vielmehr die kreisrunden Häuser. Wie kleine Rundtempelchen werden sie perlschnurartig entlang einer Kreislinie um das Zentrum des Dorfes – der Gemeinschaftsküche – aufgereiht.

In dem Artikel der deutschen *Literatur-Zeitung* wird der Vorteil der runden Häuser darin gesehen, dass das Verhältnis von Umriss zur Grundfläche das günstigste sei, so dass an Materialkosten gespart werden könne. David Gilly kritisiert die ungeschickte und unbequeme Grundrissdisposition in seinen Bemerkungen allerdings scharf, zumal die Materialersparnis durch die Mehrarbeit (Arbeitslohn) der Maurer und Dachdecker durch die komplizierte Rundung weitgehend ausgeglichen wäre.[24] Dass in jenem Aufsatz der Autor die runde Form der Häuser eine sinnreiche Idee hat nennen können, sei nach David Gilly nicht einleuchtend und er möchte in keinem Fall die „runde Figur solcher Häuser“ für die preußischen Dörfer empfehlen.[25]

P*aretz und die Ästhetik der Landbaukunst*

David Gilly war ausgesprochener Spezialist auf dem Gebiet der Planung von ganzen Dorfanlagen. Vor allem im Zuge der Kolonisierung der Netze- und Warthebrüche hat er sich intensiv mit Dorfneugründungen und Wiederaufbauprojekten beschäftigt. Oberstes Gebot war dabei die Wirtschaftlichkeit solcher Projekte. Es galt, mit geringen Mitteln langlebige Typenhäuser zu entwerfen, die schnell und mit wenig Material errichtet werden konnten.

Gillys erstes größeres Projekt dieser Art war die Dorfanlage Jacobshagen, die 1781 nach einem großen Brand wieder aufgebaut werden sollte. Der Ort war bis auf vier Häuser niedergebrannt, doch blieben die Gemeindegrenzen und die Parzellengrößen auch für den Wiederaufbau planerische Voraussetzung. Trotzdem sah der Gillysche Plan einen regelmäßigen Dorfgrundriss vor, der ein eindeutiges Zentrum mit Kirche und Stadthaus ausbildete und mit Haustypen für Wohnhäuser, Scheunen und Ställe im Fachwerkbau besetzt werden sollte.[26]

Wenngleich die Entwürfe für Jacobshagen nur in wenigen Wohnbauten und dem Kirchenbau ausgeführt wurden, stellte Gilly bereits mit diesem frühen Projekt seine Qualitäten als Landbaumeister unter Beweis. So ist es kaum verwunderlich, dass David Gilly 1795 den Auftrag für den Bau eines Sommerschlosses für den Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm III. erhielt. Die schlichte, ja fast sparsame Gestaltung des Schlossbaus war dabei von oberster Stelle angeordnet. Der Auftraggeber, Kronprinz Friedrich Wilhelm, forderte programmatisch von David Gilly: „Nur immer denken, daß Sie für einen armen Gutsherrn bauen.“[27]

Das Sommerschloss sollte als Gutshaus in einer Dorfanlage errichtet werden (Abb. 15). Ähnlich wie Marie Antoinette sich die Dorfanlage „Hameau“ als romantische Idylle bauen ließ, sollte in Paretz eine Staffage für ländliche Sommerfeste entstehen. Gillys Aufgabe bestand allerdings darin, ein idyllisches Schaudorf mit einer ländlichen Produktionsstätte zu verbinden. Seiner Doppelfunktion gemäß schließt die Sommerresidenz an den Gutshof und die Dorfanlage an, andererseits wird es in eine englische Parkanlage, die sich zu beiden Seiten der Dorfstraße erstreckt, eingebunden.

Der Küchentrakt des Gutshofes wird direkt an den niedrigen, langgestreckten Schlossbau angegliedert. Das Gutsschloss ist demnach kein freistehendes Gebäude, wenngleich die Präsentationszeichnungen im sogenannten Paretzer Skizzenbuch genau das suggerieren (Abb. 15). Der Schlossbau wird lediglich formal durch die Fassadengestaltung separiert. Das Schloss steht zurückgesetzt parallel zur Dorfstraße, der herrschaftliche Pferdestall und die Scheune bilden als schräggestellte Gebäude einen Schlossvorhof aus. Durch die Schrägstellung der Bauten wird eine optische Öffnung zum jenseits der Dorfstraße angrenzenden Schlosspark erreicht.

Für die Bauten des Dorfes und der Parkanlage haben David und Friedrich Gilly verschiedene Bauten entworfen und ausgeführt. Besonders aussagekräftig für die neue schlichte Ästhetik der modernen Architektur um 1800 ist allerdings der Schlossbau selbst. Der Entwurf hierfür geht nach neuesten Forschungen wohl auf Friedrich Gilly zurück, wenngleich es keinerlei Nachweise dafür gibt.[28]

Der Schlossbau ist mit seinen 19 Achsen, nur eineinhalb Geschossen und einem flachen Walmdach äußerst breit gelagert. Dieser Eindruck wird durch das Fehlen eines Sockelgeschosses zusätzlich unterstützt. Überaus modern ist die Schlichtheit der Fassadengestaltung – aufsehenerregend der Verzicht auf Säulen und Gebälk. Der lange Baukörper ist nur durch flache Wandvorsprünge gegliedert; dabei werden der Haupteingang sowie die jeweils vier äußeren Fensterachsen mit den beiden Seiteneingängen in flachen, nur eine Steinbreite vorspringenden Risaliten zusammengefasst.

Die Fenster übernehmen als glatte Wandeinschnitte die vertikale Gliederung, nur an den mittleren Portalzonen wird die schlichte Gestaltung unterbrochen. Die Hauptportale an der Gartenseite und an der Hofseite sind von einer dreiteiligen Tür-Fenstergruppe mit einem darüber liegenden Segmentbogenfenster gebildet: ein reduziertes Serlianamotiv, das Friedrich Gilly bei dem Entwurf für das Königsberger Theater wieder aufnehmen wird (Kat II-1).

Aber auch die Simplizität – die Friedrich Gilly schon bei der Architektur der Griechen lobte – ist es, mit der die Gestaltung des Schlossbaus den Schritt in eine Moderne „jenseits jeden Stilzwangs“[30] wagt. Mit einfachsten Mitteln wie der dezenten Farbgebung werden die flachen Seitenrisalite betont und der Baukörper zusätzlich strukturiert. Dass gerade Bruno Taut mehr als 100 Jahre später für seine Siedlungsbauten genau hier wieder anknüpft, ist bezeichnend für die Qualität der Paretzer Bauten.

Friedrich Weinbrenner und das ländliche Bauen

Friedrich Weinbrenners Auseinandersetzung mit der Landbaukunst oder vielmehr mit dem ländlichen Bauen wird besonders im Hinblick auf seine Reisen deutlich. Im Frühjahr 1787 wurde ihm in Zürich die Stelle eines Bauleiters für ein Kornhaus vermittelt, das allerdings nicht zur Ausführung kam. Weinbrenner blieb dennoch fast zwei Jahre in der Gegend um Zürich und verdiente sich mit der Bauleitung für kleinere Wohnbauten und ländliche Wirtschaftsgebäude seinen Unterhalt.[31]

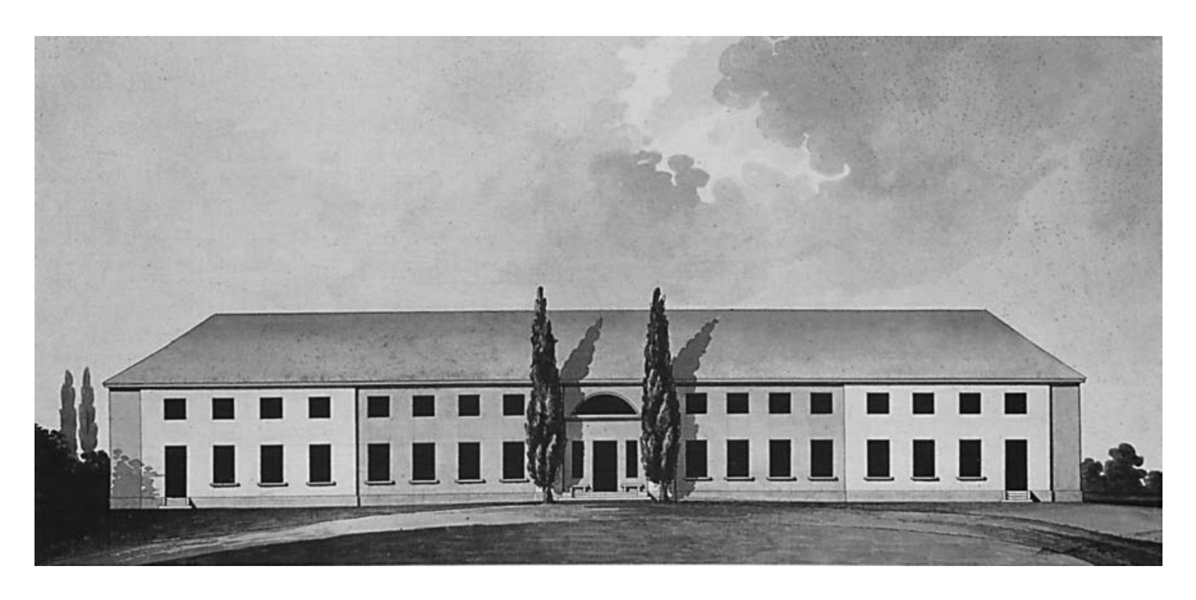


Abb. 15: Paretzer Skizzenbuch, Fol: 3: Facade des Herrschaftlichen Wohnhauses nach der Hofseite

An der Hofseite flankieren zwei schlanke hohe Pappeln das Hauptportal – die Pappeln ersetzen bewusst die für gewöhnlich das Portal rahmenden Säulen. Die Verbindung mit der Natur und der Bezug auf die Natur sind hier evident. Die Pappeln leiten direkt über zu der kreisrunden Vorfahrt, die in einem Halbrund von Pappeln gesäumt wird. Die Verbindung von „Natur und Kunst“ (Goethe) ist das Grundprinzip für den Entwurf der Schloss- und Gutshofanlage in Paretz.[29]

Wenngleich Weinbrenner hier erste Erfahrungen mit dem Landbau sammelte, hat ihn erst seine langjährige Studienreise nach Italien auf dem Gebiet des ländlichen Bauens entscheidend geprägt. Seine eigenen Worte in den *Denkwürdigkeiten* lassen den tiefen Eindruck,

den diese Bauten in ihm hinterlassen haben, besonders deutlich werden:

„Ich komponiere unterwegs bis Florenz und dann bis nach Rom eine Menge Gebäude, wozu ich meistentheils die Ideen von den gemeinen ländlichen Wohnungen nahm, indem mir diese Gebäude wegen ihrer mannigfaltigen Formen, Benutzung des Locals, der Materialien etc. oft weit ingeniöser und für ihr Bedürfniß zweckmäßiger als selbst manche große Palais zu seyn schienen.“[32]

einem flachen Satteldach, unregelmäßig gesetzte Fenstereinschnitte, eine glatte schmucklose Wand – nur Altersspuren ziehen sich in vagen Linien und Lavierungen über die Häuserwand.

Maßgeblich für seinen späteren Entwurfsprozess ist bereits hier die Komposition der einzelnen kubischen Bauten zu verschachtelten Häusergruppen, zu Baukomplexen, die sich unregelmäßig in die Höhe staffeln.

Die komponierten Bauten, von denen er selbst spricht, und bei denen es sich vermutlich



Abb. 16: Friedrich Weinbrenner: Besiedelter antiker Grabhügel an der Via Appia, 1792-97



Abb. 17: Friedrich Weinbrenner: Ponte Nomentano, 1792-97

In zahlreichen seiner Reiseskizzen, die er in der Umgebung Roms oder auch in Paestum anfertigte, zeigt sich deutlich sein Interesse an den ländlichen Wohnbauten, die in der Nähe antiker Ruinen idyllisch in der Landschaft lagen oder sich an historische Stätten anschmiegten (Abb. 16, 17).



Abb. 18: Friedrich Weinbrenner: Entwurf zum Karlsruher Marktplatz mit dem Denkmal der Rhea und den Markthallen, um 1804

Die von ihm gezeichneten Bauten selbst scheinen jedoch reduziert auf ihre simpelsten Grundformen.[33] Ein rechteckiger Kubus mit

um erste Entwürfe handelt, sind allerdings nicht erhalten. Dennoch haben sich die genannten Reiseskizzen in ihrer kompositorischen Gestalt in Weinbrenners späteren Entwürfen deutlich niedergeschlagen. Nur selten stehen die von Weinbrenner entworfenen Bauten gänzlich frei, immer ist ein weiterer Bau angelehnt oder es wird durch Mauern eine Verbindung zu den Nebengebäuden geschaffen (Abb. 18).

Auf seiner Rückreise nach Karlsruhe über Genua und Mailand lernte Weinbrenner in Zürich Johann Caspar Lavater kennen. Sie waren freundschaftlich verbunden, wenngleich ihre Auffassung von Kunst insbesondere „hinsichtlich des Ausdrucks und der individuellen lebenden Natur“ nahezu gegensätzlich zu sein schien.[34]

Die romantische naturverbundene Anschauung Lavaters mag Weinbrenner, den strengen Hellenisten, aber zumindest berührt haben.[35] Lavater war zudem Mitglied in einigen der landwirtschaftlich ökonomischen Gesellschaften, die Ende des 18. Jahrhunderts in der Folge der gesellschaftspolitischen Umwälzungen hervorgesprossen sind.[36] Und Lavater war es dann auch, der Weinbrenner ein wohlwollendes Empfehlungsschreiben an den badi-

schen Markgrafen Karl Friedrich mit auf den Weg in seine Heimat gab.[37]

Der Bewegung des Agrikulturalismus stand auch der Markgraf Karl Friedrich sehr nahe, der selbst, basierend auf der einschlägigen französischen Literatur, einen Traktat mit dem Titel *Abrégé des principes de l'économie politique* (1772) verfasste und große Hoffnungen auf eine Agrarreform zur Ertragssteigerung für sein Land setzte.[38]

In diesem Kontext versteht sich auch der Ausbau von Kammergütern oder von Modell-Farmen, die in die Ära des Markgrafen Karl Friedrich fallen.[39] Weinbrenner erhielt dadurch zahlreiche Aufträge für den Bau von landwirtschaftlichen Gütern, wie beispielsweise für den Neuaufbau des Pachthofes Katharinenthal bei Pforzheim (1808-1809) (Abb. 19).[40]

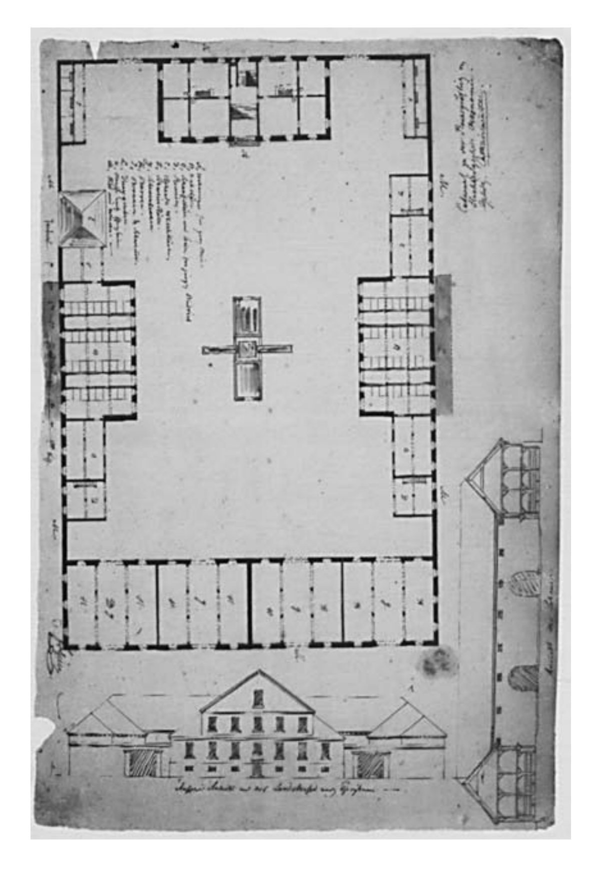


Abb. 19: Schülerkopie nach Friedrich Weinbrenner: Gut Katharinental bei Pforzheim, 1808/09

Wohnhaus, Scheune und Viehställe sind um einen großen Hof angeordnet. Der Plan der Gesamtanlage zeigt neben dem Grundriss auch die Ansicht des Wohnhauses zur Straße hin und die Ansicht der Scheune zum Hof. Der Hof ist von einer umlaufenden Mauer umgeben, so dass auch das eigentlich frei an der Straße stehende Wohnhaus in den Gesamtkomplex eingebunden ist. Zwei Einfahrten mit eingestellten Säulen flankieren das symmetrisch gegliederte Wohnhaus, das deutlich die typische Gliederungsstruktur seiner Wohnbauten mit beherrschendem Dreiecksgiebel zeigt – wenngleich wesentlich schlichter.

Nur die Nebengebäude zeigen mit ihrer glatten Wand, den kleinen aneinandergereihten Fenstern unter der Trauflinie und den großen Rundbogentoren jene Einfachheit der Landbaukunst, die in der Baukunst um 1800 zu einer Tugend erhoben wird.

Während Gilly in seinem Entwurf des preußischen Sommerschlosses in Paretz für das Kronprinzenpaar aus den rein konstruktiven Bedingungen heraus jene einfache subtile Formensprache zur Kunst erhebt, ist Weinbrenner auch in seinen der Simplizität verpflichteten Bauten fast zu keiner Zeit bereit, sich von den gängigen Herrschaftszeichen wie Portikus, Dreiecksgiebel oder Säulenordnung zu lösen. Seine auf die Antike fokussierte Italienerfahrung hält ihn zeitlebens gefangen.

* 1794 fasste Friedrich Schiller die Wirkung des Hohenheimer Schloßgartens in ein sprechendes Bildpaar, das die Anfänge des englischen Gartens in Deutschland in ein schwärmerisches Licht setzten: „Ländliche Simplizität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äußersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühl des siegenden Lebens“ Friedrich Schiller, Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 (1794), in Ders., Werke und Briefe, Bd. 8: Theoretische Schriften, Frankfurt am Main 1992, S. 1007-1015, hier S. 1013 – zit. nach Schumann 2005, S. 260.

[1] Der Titel der Schrift lautet: *Über einige Fortschritte der Landwirtschaftskunst durch die Bemühungen der Britten,* In Auszügen abgedruckt in Gilly 1803, S. 25-29.

[2] Schumann 2010, S. 257.

[3] Herrn Johann Jacob Rousseaus, Bürgers zu Genf, Aemil, oder Von der Erziehung. Aus dem Französischen übersetzet, Berlin 1762.

[4] „Er muss wie ein Bauer arbeiten und wie ein Philosoph denken, damit er kein Faulenzer werde wie ein Wilder [...].“ aus Rousseau, Emile, zit. nach Bolle 1995, S. 339.

[5] Stefan Zweig beschreibt dieses Rokoko-Schauspiel in seiner Biografie der Königin mit folgenden Worten: „Um die Natur noch durchtriebener zu vernatürlichen, den Kulissen das Raffinierteste an Lebenswahrheit aufzuschminken, werden in diese kostspieligste Schäferkomödie aller Zeiten zur Erhöhung des Echtheitsschwindels richtige Figuranten herangeholt: echte Bauern und echte Bäuerinnen, echte Kuhmägde mit echten Kühen […]. Ein neuer, ein tieferer Griff in die Kasse, und auf Marie An-

toinettes Befehl wird neben Trianon ein lebensgroßes Puppentheater […] aus der Schachtel geholt, mit Ställen, Schobern und Scheunen, mit Taubenschlägen und Hühnersteigen, das berühmte Hameau." Zweig [1932] 1996, S. 141.

[6] Schumann 2005, S. 257, Anm. 77.

[7] Vgl. Gilly 1803, S. 22-34. Es werden hier einleitend die wichtigsten zeitgenössischen Quellentexte genannt.

[8] David Gilly nennt keinen Namen, sondern bezeichnet den Autor lediglich als Engländer – Gilly 1803, S. 29.

[9] Wie beispielsweise das Brauhaus, das auf keinem britischen Pachthof fehlen darf und als explizit britische Eigenheit diskutiert wird – Gilly 1803, S. 23.

[10] Lammert 1981, S. 6.

[11] Reinisch 2008, S. 34.

[12] Gilly 1808, S. 12.

[13] Gilly 1803, S. 24.

[14] Vgl. Oncken 1981, S. 57-58 sowie Reelfs 1981, S. 19.

[15] David Gilly nennt im Zusammenhang mit der beweglichen Dreschscheuer die Beschreibung von Reisenden, die aus der Kurmark Brandenburg stammen und in England die neue Erfindung bewundert haben – Gilly 1804, S. 47.

[16] Vgl. hierzu ausführlich Philipp 2008, S. 25-32.

[17] AK Paretz 1998, S. 109.

[18] Entwurf zur Königshütte (?), Ansicht bei Nacht, Zeichnung im Bestand der SMBPK Kunstbibliothek Inv. Hdz. 5656, Feder grau braun, schwarz getuscht. Abbildung in AK Paretz 1998, S. 94 (V.1).

[19] Kahlow 1998, S. 46.

[20] Gilly 1804, S. 47.

[21] Ebd., S. 54.

[22] Ebd., S. 48.

[23] Den Grundriss des Manufakturdorfes hat Gilly nach der Abbildung in dem Aufsatz aus der Literatur-Zeitung kopiert, die auf der Tafel beigefügten Ansichten und Grundrisse der runden Häuser ist allerdings der Schrift *Decade philosophique et literaire an IX d.l.R.* entnommen. Gilly 1804, S. 61.

[24] Ebd.

[25] Ebd., S. 61 und 63.

[26] Vgl. Lammert 1981, S. 43-46.

[27] Ebd., S. 73.

[28] Reelfs 1998, S. 49.

[29] Ebd., S. 51.

[30] Reinisch 2008, S. 40.

[31] Weinbrenner hat seine architektonischen Laufbahn in in der Gegend um Zürich mit dem Bau einiger Land-Oekonomie-Gebäude begonnen – Weinbrenner 1829, S. 19.

[32] Ebd., S. 87.

[33] Vgl. hierzu auch Schumann 2010, S. 206f.

[34] Valdenaire 1919, S. 55.

[35] Vgl. ebd., S. 55f. Lavater schrieb Weinbrenner als Andenken auf ein Blatt: „Weisheit lehre dich stets, auf den wohlgeprüftesten Zweck sehn; Eins sey stets Dein Zweck – die mannigfaltige Einheit; In dem Schönen verehre von allem Schönen das Urbild; Nie laß herrschenden Ton den Geschmack der Natur Dich entlocken, Bleib Dir selber treu, wenn Natur und Wahrheit Dich leiten. Richte Deine Werke mit Zweckfesthaltender Schärfe. Eile mit der Vollendung, wenn ganz den Entwurf du geprüft hast, Nie was die Täuschung stört in der Kunst, Sey Vernunft und Gesetzt Dir; Nur die Kunst sey Dir lieb, in der sich die wahrste Natur zeigt, ehe Du Schönheit suchst, such' Wahrheit, welche sich selbst preist; Reinige Deinen Geschmack durch Beschauung des Schönsten was wahr ist."

[36] Zu nennen ist hier vor allem die „Naturforschende Gesellschaft" und die „Ökonomische Kommission der Physikalischen Gesellschaft Zürich" – Schumann 2010, S. 272.

[37] Schumann 2010, S. 124.

[38] Karl Friedrich, *Abrégé des principes de l'économie politique*, Karlsruhe, Paris 1772 – vgl. Schumann 2005, S. 257.

[39] Schumann 2005, S. 257f.

[40] Valdenaire 1919, S. 146, Abb. 147; Schumann 2005, S. 257f.

Friedrich Gilly und die Entdeckung der Marienburg als Bau-Denkmal

Christian Scholl

Friedrich Gillys Zeichnungen von der Marienburg in Westpreußen bilden einen Meilenstein auf dem Weg zu einer neuen, historistisch geprägten Sicht auf mittelalterliche Architektur. Die durch Friedrich Fricks Aquatinta-Serie (vgl. Kat. III) noch potenzierte Wirkung dieser Blätter hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass hier ein Gebäudekomplex als Bau-Denkmal im doppelten Sinne in Szene gesetzt wurde: als eindrucksvolle Architektur und als historisch bedeutungsträchtiger Ort. Wie im Folgenden erörtert werden soll, legte Gilly auf diese Weise die Grundlagen für den später stattfindenden, ideell wie materiell betriebenen Ausbau der Marienburg zu einem preußischen „Nationaldenkmal".

Tatsächlich entdeckte der junge Architekt, der seinen Vater David Gilly 1794 auf eine Dienstreise nach Westpreußen[1] begleitete, die Marienburg gleichermaßen als architektonisches Meisterwerk als auch als historisches Monument. In einem 1796 publizierten Aufsatz, in dem er seine Zeichnungen erläutert, spricht er explizit von dieser doppelten Faszination: „Das Schloß zu Marienburg, in Westpreußen, gewährt dem Beobachter ein vielfaches Interesse. Es ist so merkwürdig von Seiten seiner Architektur, seiner kolossalen kühnen Strucktur und eines wirklich großen einfachen Styls in dieser Art, als es ein wichtiges Denkmal für den Antiquar und für die vaterländischen Begebenheiten ist."[2]

Gerade die Verbindung von Geschichtsgeladenheit und erhabener Wirkung (in den ästhetischen Kategorien der Zeit gesprochen) muss Friedrich Gilly tief beeindruckt haben. Beides fand Eingang in seine Zeichnungen und in begleitende Texte, mit denen er wesentliche Anstöße zu einer Neuinterpretation der Marienburg gab.

Die Rolle des jungen Gilly bei dieser Neudeutung herauszuarbeiten, ist umso wichtiger als Eduard Führ neuerdings den Versuch unternommen hat, den Architekten aus der Geschichte der zunehmenden preußisch-nationalen Aufladung der Marienburg im 19. Jahrhundert herauszulösen.[3] Führ sieht Gilly als Aufklärer, dessen Zeichnungen „sich im Grunde nicht zu einer Heroisierung der Marienburg" eignen.[4] Er verweist auf dessen Empathie mit den vom Deutschen Orden unterdrückten Pruzzen,[5] charakterisiert die Rekonstruktionen mittelalterlicher Räume als „simpel schildernd" und kommt zu dem Schluss, „dass Friedrich Gillys Konvolut nicht geeignet ist, eine vaterländische und nationalpreußische Stimmung zu entfachen."[6] „Eine vaterländische Sicht" beginne „eigentlich erst 1803, mit Ferdinand Max von Schenkendorf."[7]

So sehr man sich einen solchen, modern gesprochen „politisch korrekten" Gilly wünschen mag, so ist doch aus historischer Sicht Vorsicht geboten. Zwar führt kein „notwendiger" Weg von Gillys Marienburg-Zeichnungen zu den nationalistischen, antipolnischen Deutungen der Ordensritterburg im späteren 19. Jahrhundert.

Hier spielten vor allem die Befreiungskriege gegen Napoleon eine katalysatorische Rolle, von denen der 1800 verstorbene Gilly nichts ahnen konnte.[8] Der junge Architekt gehörte aber zu den ersten, die das Potential der Marienburg für das politische Selbstverständnis Brandenburg-Preußens erkannten.

Auf dem Weg zum Nationaldenkmal:
Die Marienburg als vermeintlicher „Grundstein“ der Rechte Brandenburgs an Preußen

Die Verbindungen Brandenburgs mit den preußischen Territorien reichen bis in die Frühe Neuzeit zurück und waren unmittelbar mit dem Schicksal des Deutschen Ordens verknüpft. Dieser hatte die Marienburg bereits 1457 verloren und daraufhin seinen Hauptsitz nach Königsberg verlegt.[9] Im Zuge der Reformation und in Rücksprache mit Martin Luther wandelte der Hochmeister Albrecht von Hohenzollern-Ansbach 1525 das verbliebene Ordensland Preußen (später: Ostpreußen) in ein weltliches Herzogtum unter der Oberherrschaft Polens um.[10] 1569 erreichte der brandenburgische Kurfürst Joachim II., dass seine beiden Söhne für dieses Herzogtum Preußen mitbelehnt wurden. 1618 fiel es durch Nachfolgerecht an Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg.[11] Mit dem Frieden von Oliva im Jahr 1660 gelang es Kurfürst Friedrich Wilhelm (dem sogenannten „Großen Kurfürsten“), das Herzogtum Preußen aus der Lehnshoheit Polens herauszulösen. Damit war grundsätzlich der Weg für die Krönung seines Sohns, Kurfürst Friedrich III., zum König Friedrich I. in Preußen bereitet.[12] Voraussetzung für diesen 1701 in Königsberg vollzogenen Akt war, dass das Herzogtum Preußen außerhalb des Herrschaftsbereichs des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation lag.[13] Auf vergleichbare Weise erlangten etwa zur selben Zeit die Kurfürsten von Sachsen die polnische und die Kurfürsten von Hannover die englische Krone.[14]

Schon 1701 hätten sich die Brandenburger auf die Tradition des Deutschen Ordens beziehen können. Dies wäre allerdings nicht ratsam gewesen, da der Orden außerhalb Preußens weiter existierte und die Umwandlung Preußens in ein weltliches Herzogtum nie anerkannt hat.[15] Schutz suchte er ausgerechnet bei den Habsburgern – d.h. unter dem Dach des Heiligen Römischen Reiches. Die Habsburger wiederum erkannten den fortgesetzten Anspruch des Deutschen Ordens auf Preußen durchaus an, waren aber auch so pragmatisch, dass sie der Königskrönung Friedrichs I. in Preußen zustimmten.[16]

In der Folgezeit konnte sich das Königtum der Kurfürsten von Brandenburg in Preußen zunehmend etablieren. Im Zuge der ersten polnischen Teilung von 1772 fiel das bald darauf Westpreußen genannte Territorium einschließlich der Marienburg an Brandenburg-Preußen, und Friedrich II. (genannt der „Große“) konnte den Titel „König in Preußen“ in „König von Preußen“ umwandeln.[17]

Um 1800 war die Königsherrschaft der Hohenzollern schließlich so weit gefestigt und zugleich das Interesse an nationaler Geschichte so sehr gestiegen, dass ein Traditionsbezug auf den Deutschen Orden opportun erschien. Zu diesem Zeitpunkt war es Friedrich Gilly, der entscheidende Argumente und vor allem suggestive Bilder lieferte, während Friedrich Frick die Rolle zukam, diese Bilder druckgraphisch zu verbreiten.[18] Es ist sicher kein Zufall, dass König Friedrich Wilhelm II. zu den ersten Käufern der 1795 ausgestellten Zeichnungen Gillys gehörte[19] und dass sein Nachfolger, Friedrich Wilhelm III., den Druckgraphiker Frick in einem Kabinettschreiben vom 19. September 1802 sein „[…] höchstes Wohlgefallen über diese schönen Produkte vaterländischer Kunst“ übermittelte.[20] Beide Monarchen dürften das historische Potential der Marienburg mit sicherem Blick erkannt haben. Dieses Potential – und weniger die baukünstlerische Qualität – wird vermutlich auch den Ausschlag für die Anordnung Friedrich Wilhelms III. von 1804 gegeben haben, die Marienburg zu bewahren und zu rekonstruieren.[21]

Zuvor hatte sich Friedrich Gilly nicht nur intensiv mit den baulichen Gegebenheiten der Burganlage auseinandergesetzt, sondern auch die Geschichte des Deutschen Ordens studiert. In seinem Aufsatz von 1796 bezieht er sich wiederholt auf Christoph Hartknochs Schrift *Alt und neues Preußen* von 1684.[22] In seinem Text bezeichnet er, wie bereits zitiert, die Marienburg als „wichtiges Denkmal für den Antiquar und für die vaterländischen Begebenheiten“.[23] Dabei bedeutet „vaterländisch“ eher „brandenburgisch-preußisch“ als „deutsch“. In einer weiteren Passage wird Gilly noch konkreter, indem er über die Burganlage schreibt: „So befindet man sich mit ein wirklich großen Interesse an diesem Ort, der so nahe mit der Geschichte des Vaterlandes zusammenhängt, von welchem aus sich Bildung und mächtige Herrschaft über diese Provinz verbreitet und welcher als der Grundstein der Rechte angesehen werden kann, welche das brandenburgische Haus, auf die Regierung Preussens besitzt.“[24] Gilly erhebt die Marienburg damit zum historischen „missing link“ zwischen Brandenburg und Preußen. Seine Aussage lässt keinen Zweifel daran, dass er die Burg als ein Monument ansah, welches dem höchst heterogenen,

kaum als Nation ansprechbaren politischen Gebilde Brandenburg-Preußen gewissermaßen nachträglich untergeschoben werden sollte, um so etwas wie Identität zu konstruieren. Von hier aus war kein weiter Weg zur Stilisierung der Ordensburg zu einem preußischen Nationaldenkmal.[25] Eduard Führ irrt folglich, wenn er die nationale Aufladung der Marienburg erst in die Zeit nach Gilly verlegt.



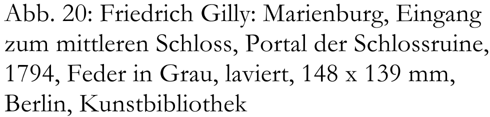


Abb. 20: Friedrich Gilly: Marienburg, Eingang zum mittleren Schloss, Portal der Schlossruine, 1794, Feder in Grau, laviert, 148 x 139 mm, Berlin, Kunstbibliothek



Abb. 21: Friedrich Frick nach Friedrich Gilly: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XIV, 3; Eingang zum mittleren Schlosse (vgl. Kat. III-14)

„[...] eine Menge überraschender und imponirender Szenen" – Ästhetik und Tektonik

Bislang war vor allem von Gillys Texten die Rede. Mindestens ebenso wichtig ist, wie der Architekt die Marienburg verbildlichte. Der Erfolg seiner Zeichnungen beruht nicht zuletzt auf suggestiven Inszenierungsstrategien.

In seinen eigenen Entwürfen dieser Zeit kultiviert Gilly eine Ästhetik des Erhabenen. Er projektiert nicht selten massige, blockhafte Substruktionen oder dunkle Gruftgewölbe. Häufig verwendet er gedrungene Säulen nach dem Vorbild der Tempel von Paestum, die übermäßig schwere Gebälke tragen. Hier geht es um eine Architektur, die im Sinne einer aufgeklärten Wirkungsästhetik beim Betrachter Empfindungen evozieren soll.

Mit der Marienburg begegnet Friedrich Gilly einem nichtantiken Bau, der auf ganz eigene – für den Architekten möglicherweise sogar überraschende – Weise dessen ästhetischen Vorstellungen entsprach: „Mit Verwunderung erblickt man die hochgethürmten Mauern, und ihre Granit Säulen, wenn man durch die flache Niederung an das Ufer der Nogath gelangt. Die mahlerischen Trümmer, die kühnen Wölbungen im Innern, die weiten Säle und Gänge gewähren, besonders durch die oft äusserst glückliche Beleuchtung, dem Reisenden eine Menge überraschender und imponirender Szenen. Der Zeichner wird gezwungen diese Situation zu ergreifen und der Baumeister muß verweilen um das Werk in seinem Innern zu betrachten."[26]

Gillys Blick auf die Marienburg vereint gleichsam die Perspektiven eines Reisenden, eines Zeichners und eines Architekten. Der junge Künstler nähert sich dem Gebäude wie einem ästhetischen Schauspiel: Er nimmt es als Abfolge von Szenen wahr, um deren zeichnerischen Zugriff er ringt. Gleichzeitig ist sein Interesse an außergewöhnlichen tektonischen Lösungen aktiviert. Der Blick des Architekten führt nur bedingt ein „Eigenleben", zumal Tektonik in Gillys eigenen Entwürfen meist einen ausdruckshaften Charakter hat. So kommt es in den Zeichnungen zu einer Überblendung der drei Perspektiven.

Dementsprechend bieten die Bilder eben nicht nur nüchterne Bauaufnahmen, sondern erweisen sich als höchst wirkungsvolle Inszenierungen. In vielen Fällen bewirkt bereits die Wahl der Bildausschnitte eine Monumentalisierung. Dies zeigt sich etwa bei dem nahsichtig

wiedergegebenen *Eingang zum mittleren Schloss* (Abb. 20), den Frick weitgehend getreu für seine Aquatinta-Serie übernommen hat (Abb. 21, Kat. III-14). Das Tor erscheint aus dieser Perspektive weitaus monumentaler als aus der Distanz.[27] Nur die Staffage lässt seine realen Ausmaße erahnen.



Abb. 22: Friedrich Gilly: Das Refektorium in der Marienburg, 1794, Feder über Graphit, laviert, 257 x 350 mm, Berlin, Kunstbibliothek



Abb. 23: Friedrich Frick nach Friedrich Gilly: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XIII: Refectorium im gegenwaertigen Zustande (vgl. Kat. III-12)

Ein wichtiges Gestaltungsmittel ist bei Gilly die Verteilung von Licht und Schatten. Auch hier belegen die eigenen Entwürfe des Architekten eine bereits vor 1794 ausgeprägte Sensibilisierung für entsprechende Effekte, die nun auch in den Marienburg-Darstellungen ausgearbeitet werden. Mehrere Blätter zeigen dunkle Gewölbe, aus denen – sichtbar oder verdeckt – Wege ins Helle führen (vgl. Kat. III-4, III-5). Gilly und Frick setzen diese Räume als wirkungsvolle per-aspera-ad-astra-Inszenierungen ins Bild.

Entscheidend ist, dass an solchen wirkungsästhetisch ausgerichteten Inszenierungen die Darstellung tektonischer Konstruktionen einen maßgeblichen Anteil hat. Gilly scheint sich insbesondere für Kombinationen aus Stützen und Gebälken interessiert zu haben: etwa für die bemerkenswerte Gestaltung der Fensternischen im Korridor vor dem Sommerremter des Hochmeisterpalastes (vgl. Kat. III-8) oder für das kräftige Gebälk über dem Portal zum Sommerremter, das aus drei Teilstücken zusammengesetzt ist (vgl. Kat. III-7). Tatsächlich waren gerade derartige Elemente mit einem klassizistischen Verständnis einer aus Stützen und Gebälk errichteten Architektur kompatibel. Merkwürdig unbestimmt bleiben demgegenüber Gillys Darstellungen gotischer Gewölbe, die ihn offenbar interessierten, die er aber nur bedingt als tektonische Gebilde wahrnahm. Fast überall erscheinen die Gewölberippen in seinen Zeichnungen zu schlank und wirken eher dekorativ als tragend (vgl. Abb. 22, 24).

Bauforschung und Imagination

Zu einer solchen, gleichermaßen ästhetischen wie bautechnologischen Sicht tritt bei Gilly eine historische Auseinandersetzung mit der Anlage, die sich vor allem in der Staffage manifestiert. Dass der Architekt die Marienburg als geschichtsgeladenen Ort sah, hatte erhebliche Folgen für seine Gotik-Auffassung. Aus Berlin war er nämlich mit einem ganz anderen Stilverständnis vertraut, das vor allem auf einen Naturbezug abzielte: Die Gotik wurde aus der Nachahmung von Bäumen und Zweigen gedeutet.[28] Das prominenteste Beispiel für eine praktische Anwendung dieser Deutung bietet Carl Gotthard Langhans' Turmaufsatz von St. Marien in Berlin.[29] Gerade an diesem Bau zeigt sich, dass der Naturbezug auch politisch konnotiert sein konnte: Zeitgenössische Begleittexte kontrastieren die Aufrichtung des Turmes mit dem gleichzeitigen Sturz der Monarchie in den Wirren der Französischen Revolution.[30]

Friedrich Gilly war an der Bauausführung des Marienkirchturmaufsatzes beteiligt und kannte diese Auffassung der Gotik mit ihren Implikationen aus erster Hand.[31] Für den Schlossgarten in Paretz hat er 1797 sogar selbst ein Lusthaus über einem Eiskeller im Stil dieser Naturgotik entworfen (Abb. 27).[32] Damit ist

belegt, dass eine solche Deutungsweise bei ihm auch nach der Begegnung mit der Marienburg als eigener Modus wirksam blieb.

Seine Marienburg-Zeichnungen zeigen demgegenüber eine völlig andere Facette des historischen Stils: Hier wird keine der Zeit enthobene Naturähnlichkeit ausgestellt, sondern vielmehr Geschichtlichkeit. Gilly arbeitet in seinen Bildern das Konkrete und Veränderliche, von Menschen Geschaffene und Gealterte heraus, von dem seine eigene Gegenwart zeitlich getrennt war, mit dem sie sich aber in ein Verhältnis setzen konnte. In verschiedenen Varianten spielt er diese sentimentalische Beziehung des gegenwärtigen Betrachters zum historischen Objekt durch, und Frick folgt ihm darin mit seinen Druckgraphiken. Da, wo mittelalterliche Räume nahezu unverändert erhalten waren, zeigen beide Künstler diese meist aus einer dezidiert zeitgenössischen Sicht. Dies betrifft etwa die Ansicht des Großen Remters. Bei Gilly lehnt sich eine Staffagefigur in modernem Kostüm reflektierend an den vorderen Pfeiler (Abb. 22). Auf Fricks Aquatinta hat die Figur ihre Position am Pfeiler verlassen und teilt sich den Raum mit weiteren Figuren, die durch ihre Haltung und Gestik wie zeitgenössische Touristen wirken (Abb. 23, Kat. III-12). Ganz anders, aber nicht weniger reflexiv, gestaltet Gilly die Innenansicht des Sommerrefektoriums. Hier wird eine Vergangenheit imaginiert, die selbst bereits gealtert erscheint: An den Wänden hängen zerrissene Fahnen, und ein Zug von Kreuzrittern betritt den Saal von rechts (Abb. 24). Erneut ist Frick weitgehend dieser Bildidee gefolgt. Dabei hat er sich die Kreuzritter von Franz Ludwig Catel noch einmal neu zeichnen lassen (Abb. 25, Kat. III-10).

Gillys Innenansicht des (von Frick als „Kapitel-Saal“ bezeichneten) Sommerrefektoriums ist für seine Visualisierung von Geschichtlichkeit von besonderer Bedeutung. Gerade hier zeigt sich, wie eng bei ihm architektonische Rekonstruktion und historische Imagination miteinander verschränkt sind. Bekanntlich musste der Architekt den Raum erst aus einzelnen Baubefunden und historischen Quellen erschließen, da er durch eine Zwischendecke und Trennwände völlig verstellt war.[33] Gilly blieb nicht bei der Visualisierung eines nackten Saales stehen, sondern füllte diesen mit einer mittelalterlich anmutenden Szenerie.

Ein solches Vorgehen ist im Schaffen dieses Künstlers keineswegs singulär. 1797 zeichnete er die Rousseau-Grotte im Park von Ermenonville.[34] Während ein Grundriss auf der unteren Blatthälfte die Anordnung der Räume verdeutlicht, wird man durch eine bildmäßige Zeichnung im oberen Teil in die Romanwelt von Jean-Jacques Rousseaus *La nouvelle Héloïse* versetzt: Man sieht St. Preux, eine Hauptfigur aus Rousseaus Roman, wie er in der Grotte an einer Feuerstelle sitzt. Monika Peschken hat auf Stanislas-Cécile-Xavier-Louis Girardins Parkführer von Ermenonville verwiesen, welcher die Besucher zu derartigen Imaginationen animierte.[35] Es ist denkbar, dass solche Rezeptionsanweisungen aus der Welt der Landschaftsgärten auch Gillys Sicht auf die Marienburg beeinflusst haben.

Doch wie genau ging Gilly bei seinen Re-



Abb. 24: Friedrich Gilly: Einzug der Ordensritter in den Großen Remter, 1794, Feder in Braun und Grau, aquarelliert, 183 x 265 mm, Berlin, Kunstbibliothek



Abb. 25: Friedrich Frick nach Friedrich Gilly: Schloss Marienburg in Preussen, Tafel XI: Kapitel-Saal im vormaligen Zustande (vgl. Kat. III-10)

konstruktionen vor? Bei seiner Innenansicht des Sommerremters der Marienburg scheint er sich einige Freiheiten genommen zu haben. So lässt er die Abschlüsse der oberen Fensterreihe spitzbogig enden.[36] Frick kommt in seiner entsprechenden Aquatinta dem Originalzustand näher und zeigt gerade Fensterabschlüsse (Kat. III-10). Dass sich Gilly für Spitzbögen entschied, muss allerdings nicht zwingend seiner „Fantasie" angelastet werden. Denkbar ist, dass er die spitzbogigen Entlastungsbögen, die sich am Außenbau deutlich abzeichnen, als ehemalige Fensterbögen deutete. In diesem Fall hätte er sich durchaus auf einen Befund gestützt, diesen jedoch falsch interpretiert.

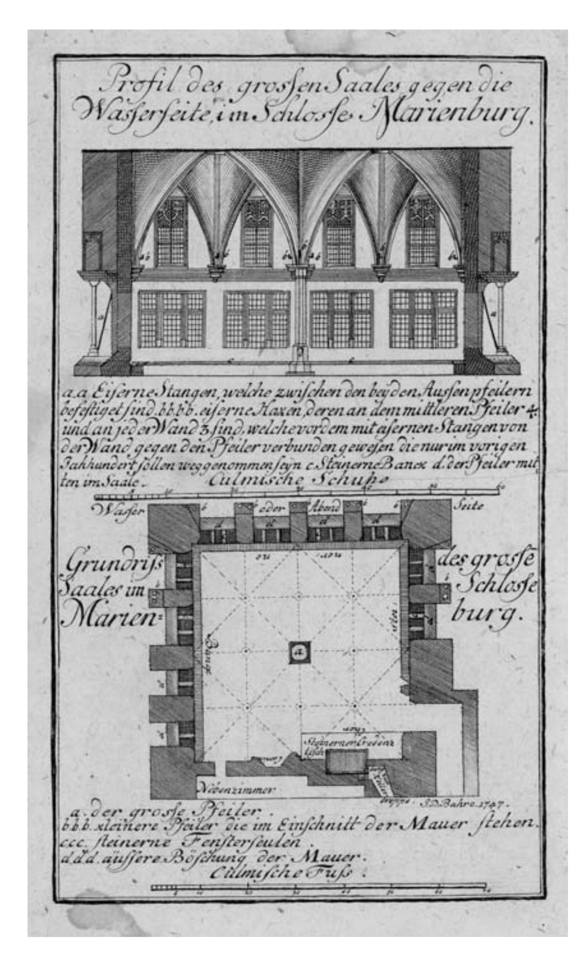


Abb. 26: Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 1749, Frontispiz: Profil des großen Saales gegen die Wasserseite im Schlosse Marienburg, Kupferstich von J. D. Bahro

In einem anderen Punkt ist Gilly sogar präziser als Frick: Er zeigt in seiner Zeichnung die große Ankerkonstruktion, die sich von den Ecken aus über den ganzen Raum spannte und den Mittelpfeiler stabilisierte. Möglicherweise kannte er den Kupferstich von J. D. Bahro, der im achten Band des *Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* von 1749 publiziert worden war (Abb. 26).[37] Hier findet man die Überreste der bereits damals nicht mehr vorhandenen Ankerkonstruktion verzeichnet und beschrieben. Generell könnte dieser Stich, der freilich die obere Fensterreihe ebenfalls mit geraden Abschlüssen zeigt, Gilly bei der Rekonstruktion geholfen haben.

Während Frick eine Antinomie zwischen „Fantasie" und „historische[r] Richtigkeit" konstruierte,[38] standen bei Friedrich Gilly Bauforschung und Imagination in unauflösbarer Verbindung. Imagination hat bei ihm geradezu den Charakter einer hermeneutischen Methode: Mit ihr führt er die einzelnen Befunde seiner Objektuntersuchung zu einer höchst wirksamen Gesamtschau zusammen.

Zur Herkunft der Marienburg-Gotik

Geschichte statt Natur: diese wegweisende Entscheidung wirkte sich nicht zuletzt auf die um 1800 vieldiskutierte Frage nach Ursprung und Herkunft der Gotik aus. Im Falle der Marienburg sucht Gilly in einem historisch begründbaren Umfeld: in Venedig, wo zwischen 1291 und 1309 der Hochmeister des Deutschen Ordens residiert hatte. Er untermauert seine erstaunliche These[39] von den venezianischen Quellen der Marienburg-Gotik durch Verweise auf architektonische Details und verweist etwa auf „die auffallende Aehnlichkeit der Säulengänge im Hofe [der Marienburg], mit dem Style, einiger Venetianischer Gebäude, und besonders des St. Marcus-Palastes."[40] Auch die Mosaizierung der Marienfigur an der Schlosskirche (Kat. III-6) sowie die von den Ordensrittern gepflegte Kunst des Kanalbaus (Kat. III-15) schreibt Gilly venezianischen Einflüssen zu.[41]

Eine solche Herleitung hat bereits bei Zeitgenossen Widerspruch erfahren. So hält Johann Dominicus Fiorillo es „für ungerecht, den Deutschen Architecten die Ehre, ein solches Werk errichtet zu haben, abzusprechen, weil er [Fiorillo, C.S.] es mit triftigen Gründen darthun kann, daß im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhunderte fast alle prächtigen Cathedral-Kirchen nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien, Frankreich und Spanien, unter der Aufsicht Deutscher Architecten aufgeführt worden sind."[42] Fiorillo bezieht sich vermutlich auf Vasari, der wichtigsten Quelle für die um

1800 so virulente Vorstellung von der Gotik als einem „deutschen“ Stil.[43] Woher hingegen Gilly seine Anregungen bezog, bleibt eine spannende Frage.

Tatsächlich gab es im ausgehenden 18. Jahrhundert ein Territorium, in dem eine dezidiert venezianische Neugotik kultiviert wurde: Anhalt-Dessau. Die Kanalfassade des Gotischen Hauses im Wörlitzer Garten ist bekanntlich ein Nachbau der Kirche Madonna dell'Orto in Venedig.[44] Mehr noch: Venedig und das Veneto bilden gewissermaßen eine Verbindung zwischen dem palladianischen Klassizismus und der italianisierenden Neugotik, die im Dessau-Wörlitzer Gartenreich immer wieder kontrastiv gegenübergestellt werden. Venezianisch wirkt auch das verbindende Kanalnetz, auf dem man sich zwischen diesen Bauten mit Gondeln bewegt. Dabei ist bedeutsam, dass die Gotik in Venedig zu weiten Teilen eine Backsteingotik ist: Eines der zentralen Verdienste von Gilly und Fricks Marienburg-Ansichten besteht ja darin, dass hier ein historischer Sinn für Backsteingotik geweckt wurde.

Umso dringlicher ist die Frage, woher Gilly sein Wissen von Wörlitz bezog. In das Fürstentum Anhalt-Dessau ist er erst 1797 gereist, also nach der Begegnung mit der Marienburg. Allerdings hatte er bereits 1789 als junger Kondukteur in Berlin unter Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, dem wichtigsten Architekten in Dessau-Wörlitz, gearbeitet.[45] Erdmannsdorff hatte unter anderem den prestigeträchtigen Auftrag, die Königskammern im Berliner Schloss zu gestalten.[46] Gilly dürfte bei der Unterstützung dieses Projektes Kenntnisse aus erster Hand von der Dessau-Wörlitzer Architektur bezogen haben, die im übrigen damals auch in Zeitschriften und anderen Publikationsmedien breite Aufmerksamkeit erfuhr.

Das Gotische Haus in Wörlitz bietet noch für einen weiteren Aspekt eine bemerkenswerte Referenz: Wie August von Rode in seinem Parkführer formuliert, hatte der Auftraggeber Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau das Gebäude errichtet, um „in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren mit der Vorwelt sich selbst zu leben.“[47] Diese Funktion wurde unter anderem durch die Integration älterer Bauteile- und Ausstattungsstücke aus dem Dessauer Schloss verstärkt.[48] Bereits hier geht es um einen dynastischen Rückbezug, wie ihn Gilly angesichts der Marienburg für Brandenburg und Preußen entwickelte. Dabei war das Gotische Haus kein Einzelfall: Bauten in mittelalterlichem Stil mit einer vergleichbaren Funktion wurden im ausgehenden 18. Jahrhundert in zahlreichen Landschaftsgärten errichtet.[49]



Abb. 27: Paretzer Skizzenbuch, Fol: 8, Ausschnitt: Ansicht des Eiskellers im Park von Paretz

Übertroffene Erwartungen

Tatsächlich scheint vieles von dem, was Gillys Marienburg-Zeichnungen und dessen begleitende Texte prägt, aus dem Umfeld der Landschaftsgärten zu stammen: die Offenheit gegenüber nichtklassischen Stilen, die – später auch in Ermenonville kultivierte – Praxis der Imagination, bei der historische oder fiktive Orte mit Staffage belebt werden, aber auch die (im Garten zumeist fiktive) Konstruktion dynastischer Bezüge. Der aufgeklärte, umfassend gebildete Gilly war gewissermaßen prädisponiert, um bestimmte Eigenschaften der Marienburg wahrzunehmen. Was er schließlich 1794 in Preussen sah, dürfte in seiner schieren Größe, aber auch in seiner außergewöhnlichen Architektur seine Erwartungen noch übertroffen haben.

Seine Zeichnungen erwiesen sich wohl nicht zuletzt deshalb so wirkungsvoll, weil sie einerseits ganz aus den spezifischen Interessenlagen des ausgehenden 18. Jahrhunderts entwickelt wurden, andererseits aber ein Gebäude zeigen, das in seiner Eigenständigkeit und Qualität für die meisten Betrachter etwas Neues, Ungesehenes bot. Hier konnte Gilly ansetzen und die Marienburg als Bau-Denkmal in Szene setzen: im engen Zusammenspiel von Ästhetik und Tektonik, Bauforschung und Imagination.

[1] Vgl. Führ 2008.

[2] Gilly 1796a, S. 668.

[3] Zu dieser Rezeptionsgeschichte vgl. u.a. Boockmann 1982; Werquet 2013; Kotte 2013.

[4] Führ 2008, S. 161.

[5] Ebd., S. 162 mit Bezug auf Gilly 1796a, S. 668: „In verzweifelter Wuth hatten die Preußen um Glauben, Freiheit und Leben gekämpft, aber nun mußten sie der Vertreibung und Unterjochung unterliegen, als man mehrere Nachbarn besonders die Ritter des teutschen Ordens zu Hülfe rief." Allerdings bedeutet Empathie nicht zwangsläufig auch Parteinahme. So hebt Gilly, wie Führ 2008, S. 162, selbst konstatiert, im Folgenden gerade auch die Kulturleistungen des Deutschen Ordens hervor: „Mit diesem hier neu entstandenen Regimente erhob sich überhaupt die Kultur der preußischen Länder, und die Ritter wendeten ihre durch die vielfachen Wanderungen erlangten Kenntnisse hier sehr glücklich an." (Gilly 1796b, S. 670). Man gewinnt den Eindruck, dass Gillys Empathie im Sinne eines emotionalen Nachempfindens der jeweils geschilderten Periode die „Seiten" wechselt. Dieses Nachempfinden könnte, wie im Folgenden zu erörtern sein wird, bei dem jungen Architekten eine spezifische Strategie der Annäherung gewesen sein.

[6] Führ 2008, S. 161.

[7] Ebd., S. 162.

[8] Vgl. u.a. Boockmann 1982, S. 17f.; Werquet 2013, S. 106f.

[9] Vgl. Knapp 1990, S. 23f.; Biskup/Labuda 2000, S. 443.

[10] Vgl. Helbig 1964, S. 18; Windt 2001, S. 178.

[11] Vgl. Helbig 1964, S. 2.

[12] Vgl. Windt 2001, S. 178; zu den diplomatischen Feinplanungen Baumgart 2001.

[13] Vgl. Helbig 1964, S. 2f.

[14] Vgl. Baumgart 2001, S. 166f.

[15] Vgl. Helbig 1964, S. 23-28.

[16] Vgl. ebd., S. 24-28.

[17] Vgl. u.a. Kunisch 2004, S. 488.

[18] Vgl. in diesem Sinne auch Werquet 2013, S. 105f.; Kotte 2013, S. 125.

[19] Vgl. Anonym 1799a, S. 17. Es handelt sich um die Darstellung des *Eingangs zum Kapitelsaal* – vgl. Kat. III-9.

[20] Anonym 1799b, S. 368.

[21] Vgl. Knapp 1990, S. 43. Siehe hierzu auch Kotte 2013, S. 130f.

[22] Hartknoch 1684. Vgl. Gilly 1796a, S. 669, 675.

[23] Gilly 1796a, S. 668.

[24] Ebd., S. 671. Eine Fußnote verweist auf Markgraf Albrecht von Brandenburg, der das Deutschordensland in ein weltliches Herzogtum umwandelte (ebd.). In welche Richtung diese Verbindung im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts verlief, belegt ein Zitat von Eduard Heinel aus dem Jahr 1849: „Unsere Gespräche verweilten schwärmerisch bei der Erinnerung vergangener Herrlichkeit und der neu erstandenen Größe des Vaterlandes. Wir schauten ahnenden Blicks die Zukunft eines einigen Deutschlands und sahen rückwärts auf den wunderbaren Ritterbund, der vor sechshundert Jahren mit seinem Blute den Boden, auf dem wir wandelten, in den hehren Dom des Vaterlandes einkittete." (zit. nach Knapp 1990, S. 41). Die brüchige (bzw. „klebrige") Metaphorik lässt den argumentativen Kraftakt erahnen, der bei dieser Einbeziehung der Marienburg in eine verbindend brandenburgisch-preußische Geschichte erforderlich war.

[25] Eine entscheidende Rolle spielten die Befreiungskriege gegen Napoleon und insbesondere die Stiftung des Eisernen Kreuzes (siehe auch S. 110, Anm. 91 im vorliegenden Band). Uwe Ziegler hat in seiner Geschichte des Deutschen Ordens die Reaktivierung des mittelalterlichen Ritterordens als historischen Bezug für das Eiserne Kreuz als reine Willkür bezeichnet und die Ansicht vertreten, dass Friedrich Wilhelm III. als Stifter des Eisernen Kreuzes, „vom Deutschen Orden und seiner Geschichte kaum gesicherte Kenntnisse haben" konnte (Ziegler 2003, S. 18). Schließlich sei die „erste aus Quellen geschriebene Darstellung der Geschichte Preußens (und damit auch des Deutschen Ordens)" erst in den 1820er Jahren von Johannes Voigt verfasst" worden (ebd., S. 19). Ziegler übersieht hier die lange, mindestens bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition antiquarischer Gelehrsamkeit (u.a. Hartknoch 1684), auf die beispielsweise Friedrich Gilly noch selbstverständlich zurückgriff.

[26] Gilly 1796a, S. 672.

[27] Vgl. die Ansicht eines unbekannten Künstlers in Boockmann 1982, Abb. 26.

[28] Vgl. etwa eine anonyme Rezension zu Goethes *Von deutscher Baukunst*, die Johann Georg Sulzer in der zweiten Auflage seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste in Teilen abdruckt und damit einem breiten Lesepublikum bekannt macht. Demnach habe die Gotik „die Kennzeichen der ersten Lauberhütten nach und nach in verhältnismäßige Ordnung gebracht. Man sieht an ihr, wenn man nur nachsinnt, gar deutlich den Ursprung der Spitzbögen, in Nachahmung der gezwiefelten und gebogenen Aeste, zur Oeffnung der Thüren und Fenster. Und was stellen auch die oben geschlungenen Fensterrähme anders, als in einander geflochtene Zweige dar?" (Sulzer [1792-94] 1967, Bd. 2, S. 235). – vgl. hierzu Scholl 2000, S. 519f. In Gillys Nachlass befand sich die entsprechende Ausgabe von Sulzer – vgl. Neumeyer 1997, Anhang 2, S. 208, Nr. 37.

[29] Der Turmaufsatz wurde 1789/90 errichtet - vgl. hierzu und zu der damit verbundenen Gotik-Auffassung Scholl 2000, S. 518-531.

[30] Vgl. ebd., S. 527-529.

[31] Vgl. Oncken 1981, S. 27.

[32] Vgl. ebd., S. 87f.; AK Berlin 1984, S, 124-126, Kat. 48; Schendel 2010, Fol. 8. Selbstverständlich gab es zu dieser Zeit auch schon historisierende Ruinen-Neugotik im Berliner Umfeld. Hier ist etwa das ebenfalls zu Paretz gehörende Belvedere bei Knoblauch zu nennen – vgl. ebd., Fol. 9.

[33] Vgl. u.a. Reelfs 1984a, S. 109.

[34] Friedrich Gilly: *Rousseau-Grotte in Ermenonville, Ansicht und Grundriss*, 1797, Feder über Graphit, aquarelliert, 207 x 156 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, vgl. AK Berlin 1984, S. 95-97, Kat. 19.

[35] Monika Peschken in AK Berlin 1984, S. 95f. Gilly besaß ein Exemplar von Girardins *Promenade ou Itineraire des Jardins d'Ermenonvolle* aus dem Jahr 1788 – vgl. Neumeyer 1997, Anhang 2, S. 213, Nr. 143.

[36] Dieselbe (fehlerhafte) Rekonstruktion findet man auf einer weiteren Zeichnung Gillys: Friedrich Gilly: *Marienburg, Gewölbe im Kapitelsaal*, 1794, Feder über Graphit, aquarelliert, 245 x 288 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, vgl. AK Berlin 1984, S. 108f., Kat. 30. Eine modifizierte Übernahme dieser Ansicht, die einen Schnitt durch die Mauern der Außenwände mit Blick ins Gewölbe zeigt, findet sich bei Frick [1799-1803] 1965, Tafel XVIII, Fig. 24, wo die Fensterabschlüsse erneut korrigiert sind.

[37] Anonym 1749, Frontispiz.

[38] Frick [1799] 1965, S. 1.

[39] Gilly war nie in Venedig. Allerdings besaß er das mit Kupfern ausgestattete Werk *Prospectum aedium viarumque insigniorum Venetiarum* von 1763 – siehe Neumeyer 1997, Anhang 2, S. 202, Nr. 115.

[40] Gilly 1796a, S. 672.

[41] Ebd., S. 675, 670.

[42] Fiorillo 1803, S. 234.

[43] Vasari 1962, S. 83.

[44] Vgl. Pfeiffer 2015, S. 29.

[45] Vgl. Oncken 1981, S. 27; Dolgner 2015, S. 209.

[46] Vgl. Pfeifer 1997, S. 119-121; Kuke 2007, S. 49-58.
dem Umstand, dass Erdmannsdorff wohl auch der maßgebliche Architekt des Gotischen Hauses in Wörlitz war, vgl. Pfeifer 2015, S. 29f.

[47] Rode 1818, S. V.

[48] Vgl. u.a. Niedermeier/Dorgerloh 2014, S. 98-109; Dülberg 2015, S. 37-46.

[49] Hierzu gehört u.a. die Löwenburg im Park von Kassel-Wilhelmshöhe – vgl. Dittscheid 1987, S. 239f.; Brunckhorst 2012, S. 28-30. Vergleichbare Funktionen konnten sich auch auf Innenräume beschränken, wie das Bernhardzimmer im Weimarer Schloss belegt – vgl. Salge 2016a, S. 268-274, die das Zimmer Friedrich Gillys Schüler Martin Friedrich Rabe zuschreibt (ebd., S. 274-283), sowie Arnold 2015, S. 47-61.

„und wir sahen [...] das prächtige Haus, worin wir uns eben befanden.“ Theaterbau und Stadtraum als Motiv im Bühnenbild des 19. Jahrhunderts

Christine Hübner

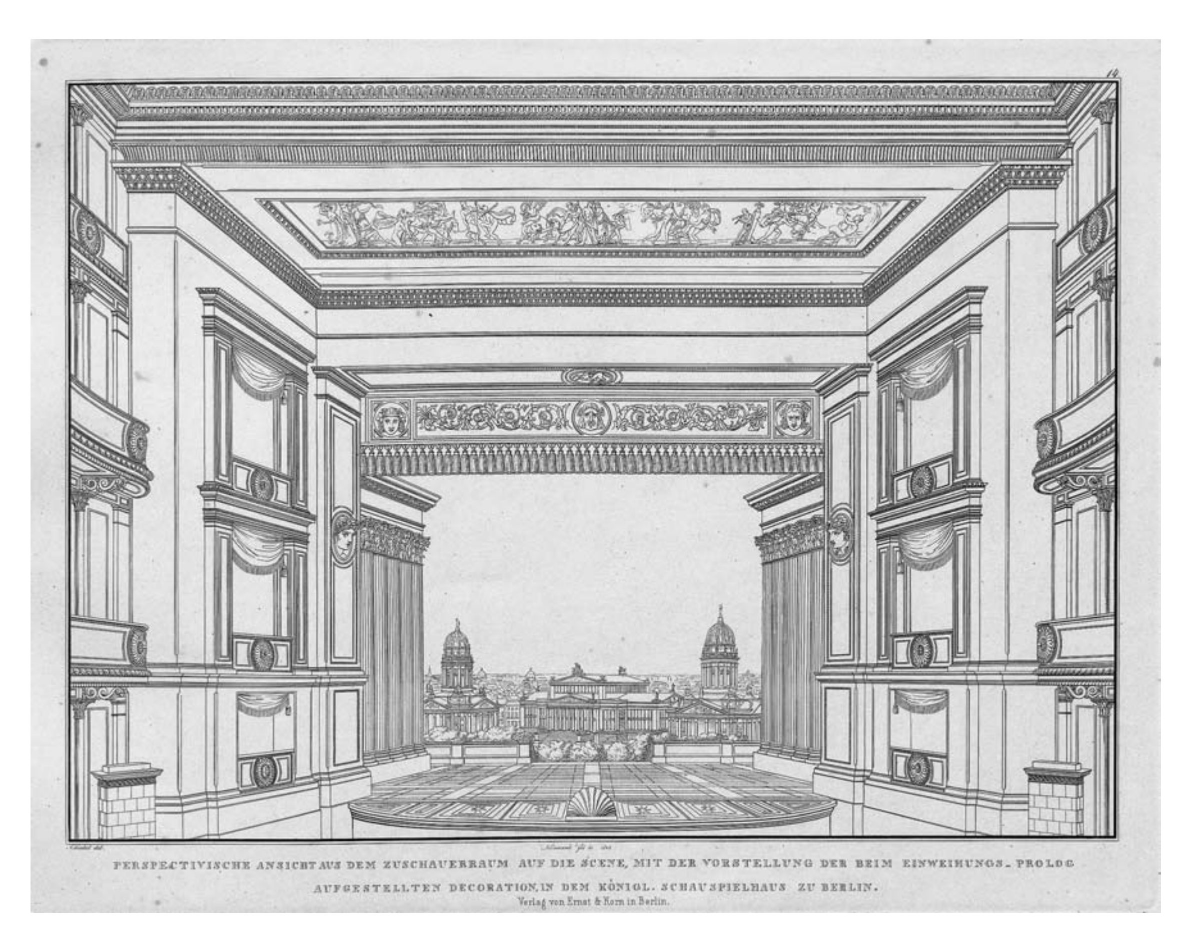


Abb. 28: Louis Normand nach Karl Friedrich Schinkel: Perspectivische Ansicht aus dem Zuschauerraum auf die Scene, mit der Vorstellung der beim Einweihungs-Prolog aufgestellten Decoration in dem Königl. Schauspielhaus zu Berlin. In: Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 2, Tafel 14, 1826, Kupferstich

Die ganze Welt ist eine Bühne – doch manchmal zeigt die Bühne den Ausschnitt einer sehr vertrauten Welt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist vermehrt zu beobachten, wie im Bühnenbild mit der Lebens- und Erfahrungswelt des Publikums gespielt wurde: der Zuschauer konnte dort Straßen seiner Stadt wiedererkennen, durch die er täglich lief oder fand sich mit der Außenansicht eben jenes Theaterbaus konfrontiert, in welchem er sich

just im Moment der Aufführung befand. Sowohl Karl Friedrich Schinkel und Friedrich Weinbrenner, als auch heute weniger bekannte Architekten und Theatermaler wie Pietro Gonzaga (1751–1831) und Giorgio Fuentes (1756–1821) haben sich dieses Vexierspiels um Innen und Außen, Spiel und Wirklichkeit bedient. Wie im Folgenden exemplarisch gezeigt werden soll, waren die Anlässe und die jeweilige Motivation äußerst vielfältig. Sie reichen von raffinierten selbstreferentiellen Bezügen im Kontext einer Bühnenweihe über das einfache Generieren von Aufmerksamkeit bis hin zur öffentlichkeitswirksamen Präsentation von Architekturvisionen. Dass es sich dabei um keine genuine Erfindung des 19. Jahrhunderts handelt, soll ein Blick auf die Verwendung von Stadtveduten in der Florentiner Theatertradition des Cinquecento zeigen.

„Nun ist es ein Tempel und Priester sind wir" – Die Rolle des Theaterbaus bei Bühnenweihen

Als sich am 26. Mai 1821 zum ersten Mal der Vorhang des neu errichteten Königlichen Schauspielhauses in Berlin hob, sah das Publikum auf der Bühne den Ort, an dem es sich gerade befand. Nach den Angaben Karl Friedrich Schinkels, des Architekten des Theaters, hatte Carl Gropius für den Eröffnungsprolog ein Bühnenbild mit der Ansicht des Theaterbaus auf dem Gendarmenmarkt geschaffen, das die herausragende Lage des Gebäudes im Zentrum der Platzanlage aus der Vogelsicht zeigte (Abb. 28).[1] Die Dekoration, die Schinkel später in das 2. Heft der *Sammlung architektonischer Entwürfe* als perspektivische Ansicht der Bühne, vom Zuschauerraum aus gesehen, aufnehmen sollte, „stellte einen an zwei Seiten von Säulenhallen eingeschlossenen hochliegenden Platz dar, dessen Frontseite über eine Brustwehr fort eine freie Aussicht über Berlin gestattete, aus dessen Mitte sich das neue Schauspielhaus zwischen den beiden von Friedrich dem Großen erbauten Kirchthürmen in seiner ganzen Hauptform hervorhob, und dem Zuschauer auch die äußere Form des eben geweihten Gebäudes vergegenwärtigte."[2] Der Betrachterstandpunkt war fiktiv gewählt. Ein solcher Blick auf den Gendarmenmarkt und das Panorama der Stadt ist in der Topographie Berlins nicht vorstellbar.[3] Der niedrige Horizont – mehr als zwei Drittel des Prospekts werden vom Himmel eingenommen – sowie die seitlichen Kolonnaden suggerieren eine hoch über der Stadt gelegene Terrasse. Die gewählte korinthische Ordnung, welche die ionische am Portikus des Theaterbaus noch übertraf, zeichnete den Schauplatz für den von Goethe zu diesem Anlass verfassten Einweihungsprolog zudem besonders aus.[4] Die von Madame Auguste Stich dargestellte „Muse des Dramas" betrat die Bühne und begann ihren Monolog:

„So war es recht! So wollt' es meine Macht! –
Sie scheint einen Augenblick zu stutzen,
Theater und Saal betrachtend.
Und doch erschreck' ich vor der eignen Pracht;
Was ich gewollt, gefordert und befahl,
Es steht, und übertrifft mein Wollen hundertmal.
Ich dachte mir's, doch mit bescheidnem Hoffen,
Verwandte Kunst, sie hat mich übertroffen. –
Mit Unbehagen fühl' ich mich allein,
Der ganze Hofstaat muß versammelt sein."[5]

Spiel und Wirklichkeit berührten sich in dieser Szene. Die Worte der Muse bezogen sich auf das Innere des Theaters, das sich vor ihren Augen entfaltete. Diesen Blick von der Bühne in das Auditorium, wenngleich menschenleer, hat Schinkel in einer weiteren Tafel der *Sammlung architektonischer Entwürfe* ausgeführt.[6] Goethe hatte in seinem Text ursprünglich drei unterschiedliche Dekorationen für den Einweihungsprolog vorgesehen. Die einführenden Worte sollten in einem „Prächtige[n] Saal im antiken Styl. Aussicht aufs weite Meer" gesprochen werden. Danach – während die Muse ihre Zuhörerschaft durch die verschiedenen Gattungen des Schauspiels begleitete – waren Verwandlungen in eine „Wald- und Felspartie" sowie in einen „hellen erfreulichen Ziergarten" vorgesehen. Vermutlich aus Zeitgründen waren diese Bilder vor der Eröffnung des Hauses nicht mehr zu realisieren. Das Einheitsbühnenbild, auf das Schinkel zurückgriff, mag vielleicht aus der Not heraus entwickelt worden sein, bediente sich jedoch des im Text angelegten Spiels mit Bühnenillusion und Realität auf äußerst wirkungsvolle Weise. Für den Zuschauer wurden so auch die Außenansicht des Hauses, in welchem Schinkel idealtypisch die Verbindung der Bautypen freistehender Theaterbau und antiker (Podiums-) Tempel gelungen war, sowie die nun wieder vervollständigte Platzanlage auf der Bühne präsent: „Der Vorhang ging auf und wir sahen, von Gropius treu und trefflich gemalt, das prächti-

ge Haus, worin wir uns eben befanden, und die beiden prächtigen Thürme, in deren Mitte es auf dem großartigen Platz prangt. Wie dieser Anblick die Menge ergriff, wie stolz sie sich eines so imposanten Theils ihres Berlins erfreute, und wie wogenartig der Jubel ausströmte, ist nicht zu beschreiben", schilderte der Rezensent der *Berlinischen Nachrichten* die Reaktion des Publikums.[7]

Indem Schinkel das von ihm entworfene Theater im zeitgenössischen Stadtraum auf die Bühne geholt und so das Publikum mit der eigenen Erfahrungswelt konfrontiert hat, setzte er das Gebäude im Einführungsprolog selbstreferentiell mit dem Ort der Musen in Verbindung.[8] Diese Form des ganz wörtlich genommenen „Theater(bau)s auf dem Theater" ist dabei zu unterscheiden vom „Theater auf dem Theater" im Sinne eines „Spiels im Spiel", wie beispielsweise im 3. Akt von Shakespeares *Hamlet*.

Wenn am Ende des Prologs die Muse mit den Worten „Nun ist es ein Tempel und Priester sind wir" auf die im Anschluss gegebenen Aufführung der *Iphigenie auf Tauris* überleitete, so wurde damit das Theater selbst zu einem Tempel der Kunst erhoben, in welchem auch das Publikum eine herausragende Rolle zugewiesen bekam.[9] Wie auch die feierliche Eröffnung des neu errichteten Münchener Hof- und Nationaltheaters 1818 zeigt, war die Überblendung von Theater und Weihetempel im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bei der Eröffnung von Theaterbauten ein geläufiges Motiv.

Der Einzug Bavarias, Apolls und der Musen in den neuen Musentempel

Am 12. Oktober 1818 wurde das von Carl von Fischer entworfene Münchener Hof- und Nationaltheater mit dem eigens dafür verfassten einaktigen Festspiel *Die Weihe* von Albert Klebe eröffnet.[10] Thema der Handlung war der Einzug Bavarias, Apolls und der Musen in den zu weihenden Tempel. Auch wenn sich keine Bilddokumente der Aufführung erhalten haben, lassen die ausführlichen Didaskalien des Librettos darauf schließen, dass auch hier realer Theaterbau und Tempel gleichgesetzt werden sollten. Während in der ersten Szene Musen und Genien in einem Hain vor dem Tempel Apolls versammelt waren, wurde in der dritten Szene der Außenbau des neuen Theaters als Bühnendekoration in die Handlung eingebunden: „Zwey Reihen Bäume führen zu dem Peristyl des neuerbauten Theaters. Ein Chor von Priestern und Volk tritt heraus, während man noch immer den Marsch der Bavaria hört."[11] Nachdem die Priester die Beschützerin Bayerns und ihr Gefolge willkommen geheißen hatten, begann in der nächsten Szene ihre Prozession in den Tempel. An dieser Stelle verwandelte sich die Bühne abermals: „Die Decoration zeigt das Innere eines Tempels in grandiosem Styl, in welchem man zwey kleine Altäre sieht."[12] Während das Äußere des Tempels auf den Bau verwies, welchen das Publikum noch vor kurzem auf dem gleichen Weg betreten hatte, vermischten sich in der überblendeten Innenansicht realer und fiktiver Ort. Bavaria weihte schließlich den auf Kulissen gemalten Tempel und zugleich den realen Theaterbau dem Phoebus Apoll. Mit einem Hochgesang auf den anwesenden König Max I. Joseph von Bayern schloss der szenische Festakt.

Sollte der auf die Bühne gebrachte Theaterbau im feierlichen Kontext eines Weihespiels das Publikum in einen Musentempel versetzen, konnte der selbe Kunstgriff in einer regulären Aufführung schnell als ‚billiges' Mittel gesehen werden, die Aufmerksamkeit vom Bühnengeschehen abzulenken.

Das Bühnenbild als Stadtgespräch

Gerade mit realitätsnahen und aus der eigenen Erfahrungswelt bekannten Nachahmungen von Plätzen und Ansichten ließ sich das Publikum nur allzu gerne ablenken. Augenzeugen beschreiben, wie sie durch die Vermischung von Illusion und Realität derart überrascht und überwältigt worden waren, dass sie dem Bühnengeschehen keine Aufmerksamkeit mehr zu schenken vermochten. Ein Szenenbild, das sich aus der Gesamtheit der Bühnenkünste so in den Vordergrund drängte, dass das Stück und die Schauspieler darüber hinaus in Vergessenheit gerieten, stand jedoch eben jenem Ideal eines theatralen Gesamtkunstwerks entgegen, welches unter dem zeitgenössischen Begriff der „Totalität" der Bühnenkünste zum Ausdruck kam.[13] Der italienische Theatermaler Pietro Gonzaga (1751–1831) berichtet in seiner 1807 erschienenen autobiographischen Schrift *Information à mon chef* von dem überwältigenden Effekt, den die Nachahmung eines vertrauten Straßenzugs oder Gebäudes auf die Zuschauer haben konnte.[14] Dabei antizipiert er das Verhalten des Publikums. Es werde so eine Szene äußerst genau betrachten, Details mit der Wirk-

lichkeit vergleichen und sich mit anderen Besuchern darüber nach der Vorstellung austauschen. Infolgedessen werde das Bühnenbild – und eben nicht die Inszenierung – schnell zum Stadtgespräch. Gonzaga schildert, wie ihm selbst in Mailand ein solcher Coup gelungen war. Nach Zeichnungen, die er von einem Fenster aus in getreuer Nachbildung der Natur angefertigt hatte, schuf der Theatermaler für die Bühne eine Vedute der Mailänder Scala und deren nächster Umgebung. Er wollte die Zuschauer – wie es später auch Schinkel aus anderer Intention heraus tat – mit der Außenansicht eben jenes Gebäudes konfrontieren, in dem sie gerade saßen. Dabei habe er sich, wie er explizit betont, auf die reine Naturnachahmung beschränkt und nichts Malerisches oder Erfundenes hinzugefügt. Der Effekt war nach Gonzagas eigenen Aussagen überwältigend. Was er beschreibt, ist den eingangs aus der Berliner Presse zitierten Publikumsreaktionen in Berlin nicht unähnlich. Als sich der Vorhang hob, habe in der Scala zunächst tiefe Stille geherrscht, dann sei ein Raunen entstanden. Man habe sich gefragt: „Wo sind wir? Im Gebäude oder vor dem Gebäude?“ Das Publikum sei lange damit beschäftigt gewesen, alle ihm bekannten Details zu erkennen und zu benennen, dann habe sich ein anhaltender Applaus erhoben, der während des gesamten Aktes immer wieder aufwogte. Dem Rest der Aufführung wurde laut Gonzaga keine Aufmerksamkeit mehr entgegengebracht, so sehr seien die Menschen von der Dekoration gefangen genommen gewesen.[15]



Abb. 29: Giorgio Fuentes: Die Frankfurter Zeil. Historische Fotografie des originalen Bühnenprospekts

Zu ähnlichen Reaktionen wie in Mailand kam es auch in Frankfurt, wo der Gonzaga-Schüler Giorgio Fuentes (1756–1821) mit einem Prospekt der Vedute der bedeutendsten Straße der Stadt, der Frankfurter Zeil, einen großen Erfolg feierte (Abb. 29): „Ein Gegenstand, den Fuentes aus der Nähe griff, die Zeil, ward sein Triumph. Da sie zum erstenmal ausgestellt wurde, wollten die Zuschauer nur sehen, nicht hören. Man nannte nur seinen Namen, und vergaß Bühne und Schauspiel.“[16] Wie Gonzaga machte sich auch Fuentes den Lokalpatriotismus der Städter zu Nutzen und wie an der Scala vergaß auch hier das Publikum das Schauspiel und schenkte seine ganze Aufmerksamkeit nur noch dem täuschend getreuen Abbild der Wirklichkeit.[17] Der überlieferte Aphorismus Schinkels, „Das Hinwirken auf die gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben“[18] fasst das hier sich manifestierende Problem im Kern zusammen. Tatsächlich sollte die schon in der antiken Kunsttheorie auf der niedrigsten Stufe der Kunst stehende, beim Volk jedoch oft Begeisterung auslösende einfache Naturnachahmung und Täuschung in der Diskussion um die Bewertung von Bühnendekorationen als Kunstwerke im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert äußerst kontrovers diskutiert werden[19] – insbesondere dann, wenn wie bei Gonzaga oder Fuentes ein darüber hinausgehendes intellektuelles Konzept oder die Einbettung in einen feierlichen Kontext, wie etwa der Weihe eines Theaterbaus fehlte.

Stadtveduten im Theater der Frühen Neuzeit

Das Bühnengeschehen in den zeitgenössischen Stadtraum zu verlegen, war keine genuine Erfindung des 19. Jahrhunderts, sondern geht bis auf die Frühe Neuzeit zurück. Bereits die Holzschnittillustration der *Scena Comica* in Sebastiano Serlios 1545 erstmals veröffentlichtem zweiten Buch der *Sette Libri dell'Architettura* haben verschiedene, aus dem Florentiner Stadtbild bekannte Stil- und Architekturzitate vereinigt, ohne dabei jedoch einen konkreten Ort zu meinen.[20] Der Gattung entsprechend handelte es sich vorwiegend um die Häuser der einfachen Schichten, die gemäß der *Poetik* des Aristoteles das Personal der Komödie stellten.[21] Eine darüber hinausgehende panegyrische Funktion besaßen im Cinquecento hingegen die topographisch äußerst genauen Stadtansich-

ten von Florenz in den theatralen Aufführungen am Hof der Medici.

1569 und 1586 wurden in Florenz im Auftrag der Medici für Komödien Bühnen geschaffen, die dem Publikum die eigene Stadt unter Anwendung der Regeln der Zentralperspektive präsentierten. Dem Lob auf den regierenden Herrscher sollte durch die Wahl und die Anordnung repräsentativer Gebäude, Plätze und Skulpturen im illusionistischen Bühnenhintergrund Ausdruck verliehen werden.[22]



Abb. 30: Baldassare Lanci: Die Stadt Florenz in einem Bühnenbildentwurf für Giovanni Battista Cinis Komödie *La Vedova*, 1569, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Baldassare Lancis Federzeichnung im Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien (Abb. 30) ist eines der wenigen überlieferten Beispiele eines Entwurfs für ein Renaissancebühnenbild. Sie zeigt eine detailreiche Ansicht des zeitgenössischen Stadtbilds und wurde für die Komödie *La Vedova* von Giovan Battista Cini geschaffen.[23] Die Aufführung fand am 1. Mai 1569 anlässlich eines Besuchs des Erzherzogs Karl von Habsburg im Salone de' Cinquecento im Palazzo Vecchio statt.[24] Das Blatt zeigt eine zentralperspektivische Darstellung der charakteristischen zeitgenössischen Topographie mit dem Palazzo Vecchio und den davor aufgestellten Monumentalplastiken sowie der nur von ihrer Schmalseite gesehenen Loggia dei Lanzi. Im Hintergrund erheben sich hinter den dichtstehenden Bürgerhäusern die mächtige Domkuppel und der Campanile. Die Szene ist von den Uffizien aus gesehen, die in dem vordersten Gebäude rechts zu erkennen sind. „La scena era la città di Fiorenza, e rappresentava un particolare luogo di quella: e questo era il canto alli Antellesi con la faccia del Ducale Palazzo che di qui vi si scuopre con i tre giganti a' pie di quella e era fabricato con tanto artifizio […]“, heißt es in einer zeitgenössischen Beschreibung.[25] Auch anlässlich der Hochzeit von Virginia de' Medici, einer Tochter Cosimos I. mit Cesare d'Este wurde das mediceische Florenz Schauplatz des Bühnengeschehens. Verantwortlich für diese Ausstattung war Bernardo Buontalenti, der Lancis getreue Vedute zu überbieten versuchte, indem er die repräsentativsten Bauten der Stadt – darunter Dom, Palazzo Vecchio, die Basilika Santa Maria Novella, die Loggia di San Paolo sowie die Uffizien – trotz aller räumlichen Trennung – in einem idealisierten, monumentalen und die Herrschaft der Medici verherrlichenden Capriccio vereinte.[26] Im Kontext der Aufführung wurde der Repräsentanz des mediceischen Florenz im Bühnenbild eine dezidiert panegyrische Funktion zugewiesen. Mit der Integration des Palazzo Vecchio, beziehungsweise der Uffizien in das Bühnenbild wurden zudem Referenzen auf den Ort der Aufführung – im ersten Beispiel den Salone de' Cinquecento im Palazzo Vecchio, im anderen das in den Uffizien gelegene *Teatro Mediceo* – hergestellt.[27] Buontalentis phantastische und doch in ihren einzelnen Teilen wirklichkeitsnahe Zusammenstellung eines „Best of“ der florentiner Prachtbauten zeigt zudem deutlich, welchen Vorteil die gemalte Architektur auf der Bühne gegenüber der gebauten besaß. In ihr war – wie auch die nächsten Beispiele, die uns zurück in das 19. Jahrhundert führen, zeigen werden – (fast) alles möglich.

Ein Blick in die Zukunft: Friedrich Weinbrenners Bühnenbild zur Eröffnung des Karlsruher Hoftheaters (1808)

In den beiden abschließenden Fällen handelt es sich genaugenommen weder um die Darstellungen eines bestehenden Theaterbaus auf der Bühne noch um eine Wiedergabe des gegenwärtigen Stadtraums: Friedrich Weinbrenner ermöglichte seinem Publikum eine Reise in die Zukunft, während Karl Friedrich Schinkel ein nur im Entwurf existentes Theater auf eine gezeichnete Bühne stellte.

Friedrich Weinbrenner, der Architekt des Karlsruher Hoftheaters, der zugleich auch mit der Umgestaltung der Karlsruher Stadtmitte betraut war, wählte für die Eröffnung ‚seines‘ Theaters eine Dekoration, in welcher dem

Publikum ein Blick in die städtebauliche Zukunft Karlsruhes gewährt wurde. Das Haus wurde im Oktober 1808 mit dem heute verlorenen Festspiel *Fest der Weihe* des Komponisten Stanislaus Spindler eingeweiht.[28] Über die Handlung des Stücks, das Weinbrenner als „Prolog“ bezeichnete, ist nichts bekannt.[29]

ben der Zeit: die Umgestaltung der Stadtmitte, wodurch eine *Via Triumphalis* mit Blickachse vom Marktplatz bis zum Schloss geschaffen werden sollte.[31] Weder das Rathaus (links) noch die evangelische Stadtkirche (rechts), die sich hier gegenüberliegen sollten, waren zu diesem Zeitpunkt bereits fertig errichtet. Die

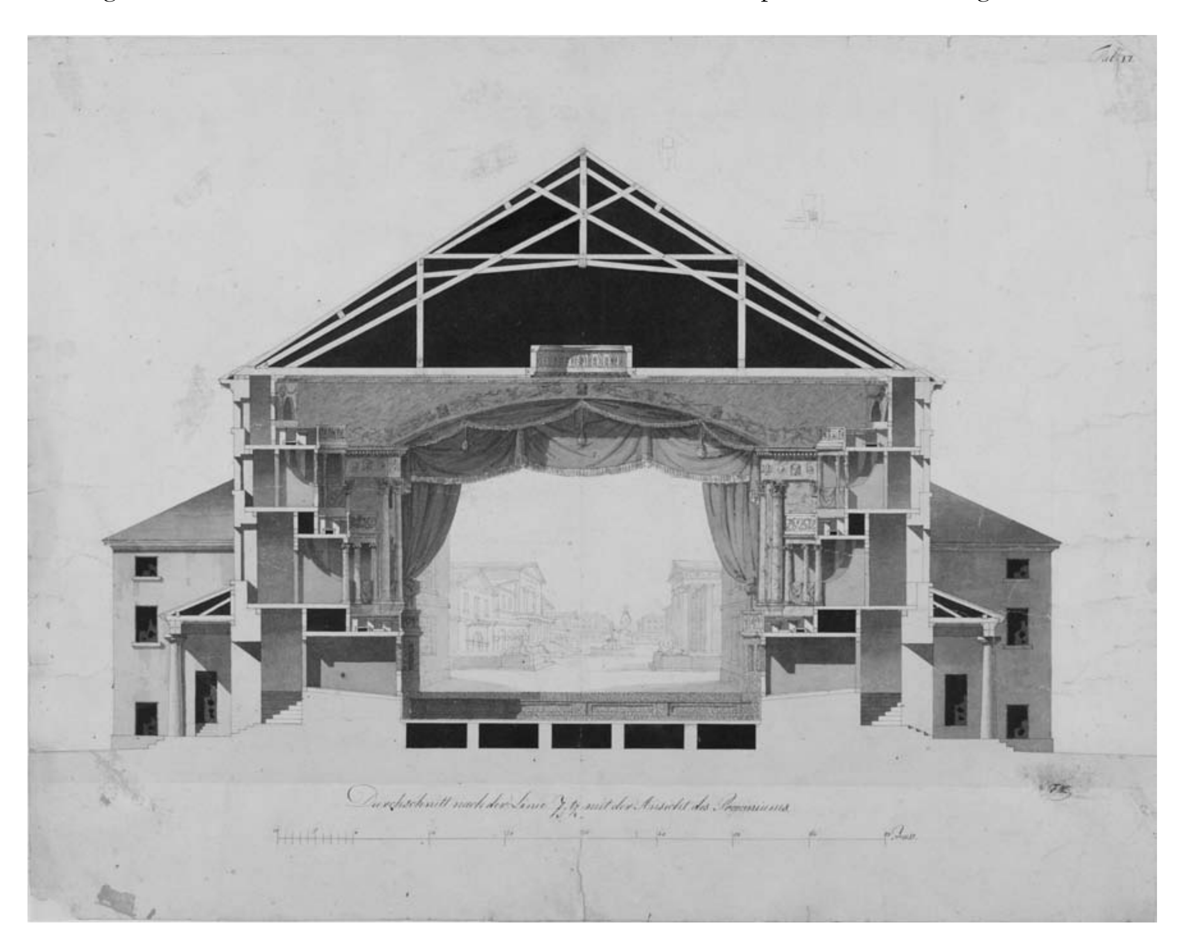


Abb. 31: Friedrich Weinbrenner: Querschnitt mit Ansicht der Bühne des Hoftheaters Karslruhe, undatiert (1806), Bleistift, Tusche, Aquarellfarben, Tinte auf Papier, 401 x 507 mm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, SKK, 1944-30

Die Ausstattung wurde durch den Architekten jedoch schriftlich und bildlich überliefert. Unter den Präsentationszeichnungen für das Theater zeigt der Querschnitt mit Blick auf die Bühne (Abb. 31) die Dekoration als leicht lavierte Federzeichnung einer von klassizistischen Gebäuden flankierten Prachtstraße. In *Über Theater in architektonischer Hinsicht* beschreibt sie Weinbrenner als
„1. Ein Stadtprospect, welcher den neu projectirten hiesigen Marktplatz mit seinen Umgebungen, nebst der Ansicht der verlängerten Schlossstrasse vorstellt.“[30]

Der Architekt stellte keinen Platz dar, der so den Karlsruhern schon bekannt war; vielmehr zeigte der Prospekt das wichtigste, unter seiner Leitung stehende städtebauliche Vorhaben der Zeit:

Blickachse läuft auf das in der Tiefe der Perspektive liegende Schloss zu, das an seiner charakteristischen Kuppel zu erkennen ist. Die Konkordienkirche, die diese Blickachse störte, ließ Weinbrenner 1807 im Zuge der Neugestaltung des Zentrums bereits abreißen.[32] Diese sehr radikalen Maßnahmen und die zahlreichen Baustellen waren den Karlsruhern, die der Eröffnung des Theaters beiwohnten, sicherlich präsent. Mit dem Blick in die prächtige, repräsentative Zukunft der Stadt, die im gemalten Bühnenbild schon möglich war, erreichte der Architekt an diesem Abend eine große Öffentlichkeit. Bis zu 2500 Gäste und somit rund ein Drittel der Einwohner Karlsruhes sollen in dem auf 1800 bis 2000 Zuschauer angelegten Theater am Eröffnungsabend zugegen gewesen

sein[33] – deutlich mehr als jemals Pläne und Entwurfszeichnungen für die Umgestaltung ihrer Stadt zu Gesicht bekommen hätten. Der Architekt nutzte hier geschickt die Bühnenweihe für Aufklärung in ‚eigener Sache' und verhalf so zu einer höheren Akzeptanz und einem besseren Verständnis für die radikale Stadtumgestaltung.

Das Hoftheater selbst war nicht Teil dieser Ansicht, lag es doch auf der Westseite des Schlossplatzes hinter der mittleren Orangerie. Ein der Funktion des Gebäudes angemessener, an einen Tempelportikus erinnernder Eingangsbau war zwar geplant, zum Zeitpunkt der Eröffnung erfolgte der Zugang jedoch durch eine einfache Vorhalle an der Seitenfassade.[34] Anders als die Theater in Berlin oder München war das Karlsruher Hoftheater nicht Teil einer repräsentativen Platzanlage. Dies mag ein weiterer Grund gewesen sein, wieso Weinbrenner nicht den ‚Musentempel' auf die Bühne geholt hat, sondern das weitaus größere Projekt, mit dem er als Stadtarchitekt zeitgleich betraut war.

Auch Schinkel hat das Bühnenbild für die Visualisierung eines zukünftigen (wenn auch nicht umgesetzten) Projekts benutzt. In der *Sammlung architektonischer Entwürfe* stellte er im zwölften Heft auf Tafel 77 den Querschnitt des von ihm ab 1825 geplanten Neuen Schauspielhauses in Hamburg mit der Ansicht des Prosceniums und „zugleich mit einer perpectivischen Ansicht des Theaters von aussen als Bühnen-Bild" dar (Abb. 32).[35] Auf der Bühne sieht man, inmitten eines von einer niedrigen Mauer umfassten Parks, den über Eck gestellten Baukörper des Theaters liegen. Die Architekturvision ist durch Staffagefiguren belebt: ein junger Mann mit Hund verlässt gerade durch das schmiedeeiserne Tor den Park, eine weitere Gruppe Männer mit Zylindern steht hinter der Brüstung während gerade ein Zweispänner vor dem Eingang des Theaters vorfährt. Männer und Frauen flanieren vor dem Bau und scheinen auf den Beginn der Vorstellung zu warten. Das ‚Setting' wird durch das Personal als bürgerlich charakterisiert; zugleich werden aber auch die Größenverhältnisse des Baus verständlich. Anders als in Berlin befindet sich in dieser Ansicht das Theater auf Augenhöhe des Betrachters. Die Darstellung steht daher in ihrer Funktion anderen Projektzeichnungen des Architekten, wie etwa der Ansicht der Galerie im Treppenhaus des Alten Museums, näher als der Berliner Prologdekoration. Zugleich verweist sie aber auch zurück auf die Anfangsjahre Schinkels, der, noch bevor er als Architekt tätig war, Dekorationen für das Königliche Theater entworfen hatte. Das Bühnenbild war für ihn ein Experimentierfeld, in dem der „bauende Maler oder malende Baumeister" seiner Phantasie ohne Rücksicht auf Hindernisse freien Lauf lassen konnte, „welche dem wirklichen Architekten so oft die ernstlichsten Schranken setzen."[36] Nichts scheint daher für Schinkel naheliegender, als ein Bauprojekt spielerisch auf der Bühne des Theaters ‚wirklich' werden zu lassen.

[1] Vgl. die Angaben auf dem Theaterzettel zur Einweihung des Schauspielhauses am 26.05.1821, wiedergegeben in Harten 2000, S. 387. Zur Einweihung und insb. den Dekorationen vgl. Rave 1941, S. 120–121; Behr/ Hoffmann 1984, S. 92–95, Harten 2000, S. 387-392. Eine vermutlich aus dem Umfeld von Carl Wilhelm Gropius stammende aquarellierte Federzeichnung der Bühnenansicht, die 1821 von der Generalintendantur Berlin an Goethe geschenkt wurde, befindet sich in der Sammlung der Klassik Stiftung Weimar. Vgl. Harten 2000, S. 390, Kat. 101 A und Farbtafel S. 371.

[2] Schinkel 1819–1840, 2. Heft, 2. Folge (1826), Beschreibung zu Tafel 14. In der zweiten Ausgabe, Berlin 1841-1845 erschienen die Tafeln zum Berliner Schauspielhaus in der 16. und 17. Lieferung. Zur Editionsgeschichte der *Sammlung architektonischer Entwürfe* vgl. Uhl 2006a, S. 35–38, 41. Zur theatralischen Inszenierung der Zuschauer in Schinkels Theaterbau vgl. Meyer 1998, S. 274-278.

[3] Ulrike Harten weist hier auf Parallelen zu Eduard Gaertners Panorama vom Dach der Friedrichswerderschen Kirche hin. Vgl. Harten 2000, S. 389.

[4] Johann Wolfgang von Goethe: „Prolog zu Eröffnung des Berliner Theaters im Mai 1821", in: Goethe Werke, Bd. 13.1, S. 241–250.

[5] Ebd., S. 241 (Hervorhebung im Original).

[6] Schinkel 1819–1840, 2. Heft, 2. Folge (1826), Tafel 13.

[7] Berlinische Nachrichten, 29.05.1821, zitiert nach Harten 2000, S. 389.

[8] Zu Schinkels Interpretation des Theaters als Tempel der Kunst vgl. Meyer 1998, S. 278-282.

[9] Das Bühnenbild der Tragödie zeigte den „Hain vor Dianens Tempel" – eine baumumstandene Lichtung am Meer, in dessen Mitte auf einer um zahlreiche Stufen erhöhten Krepis ein dorischer Tempel lag. Ulrike Harten hat in diesem Zusammenhang auf die auffälligen Ähnlichkeiten zwischen Schinkels Theaterbau und dem Dianentempel hingewiesen, welche die Analogiebildung zwischen Theater und Tempel verstärke. Vgl. Harten 2000, S. 392.

[10] Albert Klebe: Die Weihe. Festspiel in 1 Act zur Eröffnung des neuerbauten Königlichen Hoftheaters zu München am 12. October 1818, Musik von Ferdinand Fränzl, München 1818. Zur Eröffnung des Theaters (ohne weitere Ausführungen zu Inhalt und Ausstattung des Weihespiels): Ulrich 2000, S. 77–81.

[11] Klebe 1818, S. 9.

[12] Ebd., S. 10.

[13] Vgl. hierzu Hübner 2016, S. 21–23. Die Idee des ‚Gesamtkunstwerks', in dem sich die schönen Künste gleichwertig zu einem Ganzen vereinen, ist nicht erst seit Richard Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* (Wagner 1850) präsent. Bereits in Johann Georg Sulzers „Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste" (1792–1794) wurde die Gattung der Oper unter diesem Ansatz charakterisiert: „Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen […] Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zur Darstellung der Opera." („Oper; Opera", in: Sulzer [1792-94] 1967, Bd. 3, S. 572–610, S. 573). Bei Johann Adam Breysig findet sich 1800 der Ausdruck des „lebendigen Ganzen" für das ideale Zusammenwirken der an einer theatralen Aufführung beteiligten Künste. (Breysig 1800, S. 51). Ein sprachlich besonders starkes Bild prägte gut zwei Jahrzehnte später Friedrich Beuther, der von „Totalität" spricht: „Bei einer Bühne, wo alle Bestandtheile zur Totalität verbunden sind […] ist jeder Bestandtheil in Bezug auf das Ganze wesentlich und aufs Höchste ausgebildet, jede Rolle ist eine Hauptrolle, jedes Fach erfordert einen Künstler, keine Kunst dient der andern und kein Künstler dem andern, sondern alle nur der Bühnenkunst nach dem Begriffe ihrer Totalität, in harmonischer Wechselwirkung der verschiedenen Bestandtheile. Hier muss jeder Egoismus, jede Befangenheit, jede einseitige Ansicht, jede Vorliebe zurücktreten. Nur die Vollkommenheit des Ganzen ist der Stolz des einzelnen mitwirkenden Künstlers." – Beuther [1822] 1963, S. 146.

[14] Gonzaga [1807] 2006, S. 53f.

[15] Ebd., S. 54. Vgl. Hübner 2016, S. 22.

[16] Kirchner [1818] 1982, Bd.1, S. 311; Pfeiffer-Belli 1926, S. 330 (mit Abbildung des originalen Bühnen-Prospekts). Von Friedrich Beuther (1777–1856), der oft als Schüler Fuentes bezeichnet wird, ist ebenfalls überliefert, dass er für das Braunschweiger Theater den Prospekt einer „Straße in Braunschweig" geschaffen haben soll. Vgl. hierzu Jung 1963, S. 33; Abbildung der druckgrafischen Reproduktion aus den *Neue*[n] *Theater-Decorationen* (1836) auf Tafel 19.

[17] Vgl. Hübner 2016, S. 22–23.

[18] Zitiert nach Harten 2000, S. 41.

[19] Vgl. hierzu Hübner 2016, S. 23–25.

[20] Vgl. Kiene 1996, S. 83–93, S. 83.

[21] „[…] i casamenti della quale vogliono essere di personaggi privati, come saria si cittadini, avocati, mercanti parasiti, & altre simili persone. Ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della ruffiana, né sia senza hostaria, et uno tempio vi è molto necessario, per disporre li casamenti sopra il piano, detto suolo […]." Serlio 1566, S. 45a.

[22] Vgl. Stähler 2000, S. 37–38.

[23] Baldassare Lanci: Die Stadt Florenz in einem Bühnenbildentwurf für Giovanni Battista Cinis Komödie: La Vedova, 1569, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 404 P.

[24] Stähler 2000, S. 165.

[25] Giunti 1569, S. 10.

[26] Eine bildliche Überlieferung fehlt in diesem Fall. Die Bühneneinrichtung lässt sich jedoch über die Ekphrasis Bastiano de'Rossis rekonstruieren. Vgl. Stähler 2000, S. 38, S. 166–170.

[27] Vgl. Stähler 2000, S. 38f.

[28] Das Datum der Eröffnung im Jahr 1808 wird nicht einheitlich angegeben. Weinbrenner selbst nennt in Weinbrenner 1809, S. 22 den 1. Oktober, Wilhelm Bauer den 30. Oktober, das Stuttgarter Morgenblatt, Nr. 151 vom 26.06.1808 den 31. Oktober. Vgl. Elbert 1988, S. 61, Anm. 114.

[29] Weinbrenner 1809, S. 28.

[30] Eine schematische Wiedergabe des Bühnenbilds findet sich auch in dem *Quer-Durchschnitt mit der Ansicht des Prosceniums und der Bühne* in Weinbrenner 1809, Tafel III. Da Weinbrenner darauf bedacht war, dass die Dekorationen aus wirtschaftlichen und praktischen Gründen möglichst vielseitig einsetzbar waren, fügte er hinzu: „Da diese Vorstellung vorzüglich für den Prolog bei Eröffnung des Theaters gebraucht ward, und als eine Localvorstellung nicht bei jeder Gelegenheit gebraucht werden kann; so ist dieser Prospect so eingerichtet, dass derselbe durch einige Versetzstücke, und durch eine zweite Stadtgardine, wie auch durch die Ansicht des Innern eines Stadtthors, leicht verändert werden kann." – Weinbrenner 1809, S. 28.

[31] Zur Umgestaltung des Stadtzentrums und Weinbrenners „Via Triumphalis" vgl. Leiber 2015, S. 107–117.

[32] Vgl. Leiber 2015, S. 115

[33] Vgl. Elbert 2015, S. 119.

[34] Vgl. ebd., S. 119–120. Der von Weinbrenner geplante Eingangstrakt wurde nie realisiert. Vgl. hierzu Elbert 1988, S. 72.

[35] Schinkel 1819-1840, 12. Heft (1928), Erläuterungen zu Tafeln 73–77 (Neues Schauspielhaus in Hamburg). In der zweiten Auflage finden sich die Tafeln zum Hamburger Schauspielhaus ebenfalls im 12. Heft, Tafeln 68–72. Zu Schinkels Entwürfen vgl. auch den Beitrag von Manfred Luchterhandt in diesem Band.

[36] Kugler 1855, S. 101.

Schinkels Entwurf zum Hamburger Theater (1825/26) und die Debatte um den idealen Stil

Manfred Luchterhandt

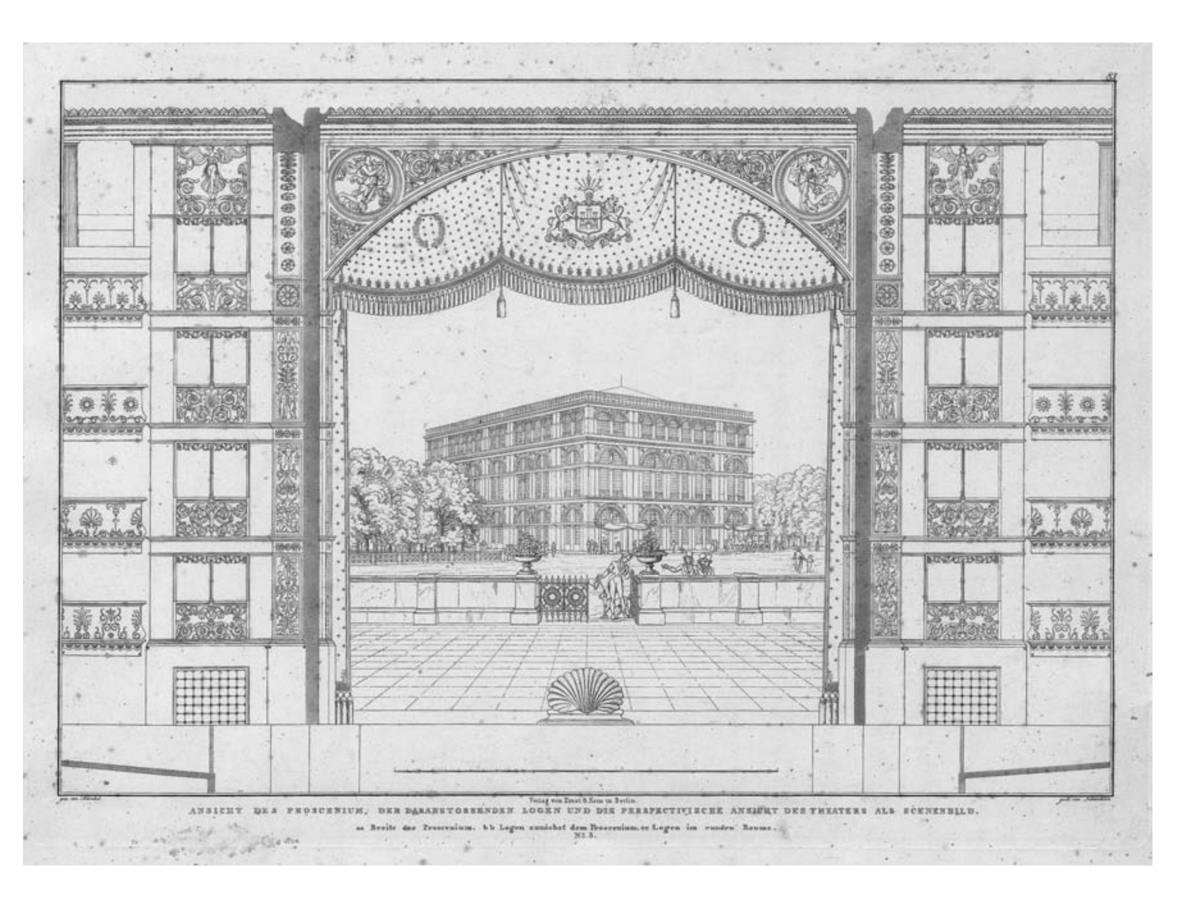


Abb. 32: Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, 12. Heft, 1828, Tafel 77: Theater in Hamburg, Ansicht des Proscenium, der daranstoßenden Logen und die perspectivische Ansicht des Theaters als Scenenbild, Kupferstich

Zwischen Theaterlogen fällt der Blick durch den Bühnenvorhang auf eine Kulisse, die unschwer als bürgerlicher Stadtraum zu erkennen ist (Abb. 32). Ein eisernes Gatter gewährt Einlass zu einem Ort, auf den eine Abendgesellschaft zustrebt. Ein Theater gewiss, doch woran erkennt man es? Es gibt keine überdeckte Wagenvorfahrt, nur Blechzelte für die Kutschen, kein sichtbares Bühnenhaus, keine Portikus mit Giebelschmuck, der den Bildungsbeflissenen anspricht, ja nicht einmal eine Fassade, die diesen Namen verdient. Stattdessen ein kompakter Baublock, der in seinen Außenfassaden zwar filigran und feingliedrig wirkt, aber

in der Serialität seiner Motive auch streng. Allein der angrenzende Stadtraum verrät die kolossalen Dimensionen.

Schinkels Entwurf zu einem Hamburger Theater aus den Jahren 1825-1826 könnte zu den Hauptwerken seiner Epoche gehören, wäre er realisiert worden. Obgleich er in der geplanten Form nicht zustande kam, war er dem Architekten doch so wichtig, dass er ihn 1828 in seine *Sammlung architectonischer Entwürfe* aufnahm.[1] Schinkel hat dieses Theaterprojekt in fünf Blättern publiziert und selbstbewusst kommentiert, vor allem seine Außengestaltung. Es gibt Grundrisse der Hauptetagen, Schnitte, Fassadenaufrisse, einen Aufriss der Portalachse, der die Karyatiden und vergoldeten Metallgitter unter den Fenstern zeigt, und schließlich die perspektivische Ansicht, die den Theaterbau als Bühnenkulisse imaginiert (Abb. 34-37, 32).

Die Stichfolge präsentiert ein Theatergebäude, dessen vielteiliges Innenleben mit Zuschauer- und Bühnenraum, Foyers, Ball-, Speise- und Konzertsälen, Depots und Künstlergarderoben sich hinter hohen Fassaden verbirgt, die von seiner Struktur wenig preisgeben. Es ist eine Architektur, die auf die großen Gesten des Klassizismus verzichtet und sie durch kompositorische Strenge ersetzt. Den rechteckigen Baublock – die elementarste Form der Architektur – gliedert ein Fassadenaufriss, in dem zwei Grundformen der Baukunst zu einem Hybrid verbunden werden. Das optisch dominierende ist die Arkade, eigentlich ein Fremdling im Klassizismus. Alle drei von schmalen Gebälklinien getrennten Geschosse wiederholen es, den ganzen Bau umlaufend: große, breite Arkaden auf dorischen Pfeilern in den unteren Geschossen, kleine mit doppeltem Rhythmus im oberen. Diese Arkaden überlagert als zweites Motiv die Kolonnade, die durch die Arkaden hindurchgeführt wird und diese vertikal wie horizontal unterteilt. Dünne Gebälke zerschneiden sie auf Kämpferhöhe und verdoppeln die Geschossteilung, Zwischenstützen teilen sie in der Mittelachse, über ihnen kleine Pfeiler bis in den Bogenscheitel, an der Hauptfassade Apoll und die Musen als Karyatiden. Wie ein Raster legen sich vertikale und horizontale Achsen über die Fassaden des Baus, vergittern seine Arkadenfolgen, zähmen und disziplinieren ihre Rundungen.

Das Ergebnis ist eine modular organisierte Architektur, die wenige Ausnahmen duldet – etwa wenn Pilaster risalitartige Zäsuren setzen und Abschnitte markieren. Doch nichts bricht aus der Fläche aus: Es gibt keine Portale, Nischen, Vorbauten, Giebel, Balkons oder andere Zierformen, die später dem Historismus so wichtig wurden. Zugänge entstehen durch das Einsetzen von Holztüren in die Arkadenöffnungen, Fenster durch passive Glasflächen zwischen den Stützen, Bögen und Gebälken. Eine Wandfläche existiert nicht. Das Theater ist ein Skelettbau, der die Wand ganz durch die Ordnung substituiert und die Raumgrenze durch die Tektonik von Stütze und Last, in der die elementaren Gravitationskräfte des Bauwerks dargestellt sind: „In der Baukunst muss, wie in jeder Kunst, Leben sichtbar werden".[2] In dieser Reduktion der Ordnung auf ihre ureigene Funktion, Träger der Gebälks zu sein, werden die Vorbehalte der klassizistischen Architekturtheoretiker gegen die barocke Säulenordnungswand als „Scheintektonik",[3] durch eine vordergründig ehrlichere Alternative ersetzt.

Schinkels nüchterne Graphik lässt nur wenig von der Originalität erahnen, die das Hamburger Theater in seiner Zeit ausgezeichnet hätte. Denn ungeachtet der goldenen Zierrate aus Eisenguss reduzierte es die Wand zur gläsernen Hülle und nahm damit wie der spätere Entwurf zu einem Kaufhaus unter den Linden (1827) wesentliche Elemente der amerikanischen Kaufhaus- und Büroarchitektur vorweg.[4] Während einer abendlichen Premiere dürfte dieser leuchtende Glaspalast seine Besucher überaus beeindruckt haben. Schon beim Schauspielhaus hatte sich Schinkel um Öffnung der Wandflächen bemüht, tat dies jedoch im Rahmen eines Vokabulars, das ein konsequentes metrisches System noch nicht erlaubte.[5] Erst die Bauakademie von 1831 ging in der Modularisierung des Baukörpers wie in dem Verzicht auf eine Fassade über den Theaterentwurf noch hinaus.

Schinkel hat diese Architektur im Winter 1825/26 für das Hamburger Stadttheater am Kalkhof entworfen, dessen Trägerverein dem Ort, an dem Händel und Lessing gewirkt hatten, eine neues Zuhause geben wollten.[6] Als man den Berliner Architekten um einen Entwurf bat, gab es klare Vorgaben, die uns Schinkel selbst überliefert: einen knapp bemessenen Bauplatz von 200 x 115 Fuß, einen großen Zuschauerraum (2000 Personen) und eine nicht so große Bühne wegen der Beleuchtungskosten, kleine Logen für das bürgerliche Publikum, Stehplätze, Boutiquen, die das Theater mitfinanzieren sollten, sowie Werkstätten, Bibliotheken, Garderoben und eine Kondito-

rei.[7] Die zahlreichen Räume erforderten wenigstens fünf Geschosse, die Schinkel durch seine „Bogen-Construction“ außen geschickt auf drei reduzierte, nach eigener Auskunft, um ein „casernenartiges Ansehen“ der vielen Fensterreihen zu vermeiden.[8]

In der Ausführung vereinfachte der zuständige Architekt Wimmel den Entwurf, indem er die Außengliederung auf große Rechteckfenster reduzierte, deren geometrische Strenge unverkennbar auf das Alte Museum zurückging. Als „Fabrikgebäude“ und „solide wie ein Beefsteak“ verspottet, musste dieser nüchterne Theaterbau (Abb. 33) schon 1873 durch eine Stilfassade aufgehübscht werden.[9]



Abb. 33: Johann Poppel nach C. A. Lill: Das Staatstheater in Hamburg, Stahlstich, um 1842

Die folgenden Überlegungen möchten zeigen, dass Schinkels Theaterprojekt mehr Aufmerksamkeit verdient, als es gefunden hat.[10] Sie gelten jedoch weniger dem Platz des Bauwerks in der Geschichte der Theaterarchitektur als der Arbeit an den architektonischen Ideen, aus denen es Schinkel entwickelte. Denn in den Jahren um 1825 war er intensiv damit beschäftigt, eine historisch begründete Architekturlehre zu konzipieren, die Modellcharakter haben sollte. Viele dieser Bemühungen haben sich in jenem Nachlasskonvolut an Zeichnungen, Skizzen, Notizen, Aphorismen und Textfragmenten niedergeschlagen, das durch Goerd Poeschken dem Lebensprojekt eines „Architektonischen Lehrbuchs“ zugerechnet wurde.[11] Auch wenn heute Zweifel bestehen, ob ein solches ‚Lehrbuch‘ im wörtlichen Sinn geplant war,[12] bleibt unbestreitbar, dass Schinkel seine architekturhistorischen Überlegungen im Rahmen eines Tafelwerkes zu publizieren beabsichtigte. Die Arbeiten für Hamburg scheinen diese Idee neu belebt zu haben, denn zusammen mit der Publikation der Stiche 1828 kündigte Schinkel sein Buch öffentlich an: „Für eine Entwicklung der Stylgesetze dieser architektonischen Anordnung nach ihrem ganzen Umfange ist es hier nicht der Ort; ich muss diejenigen, welche an diesem Gegenstande Interesse finden, auf eine systematische Bearbeitung verschiedener Gegenstände der Architektur verweisen, die für eine Herausgabe bereits vorgerückt ist und deren Erscheinen von der Muße abhängig ist, die mir meine amtlichen Geschäfte dazu gestatten werden“.[13]

In diesen privat gebliebenen Überlegungen und Studien, von denen das Hamburger Theater nur ein Nebenprodukt war, ging es stets um die eine, große Frage, die das 19. Jahrhundert bis zu Nietzsche unablässig beschäftigt hat: Wie konnte ein Künstler von dem Wissen um die Geschichte der Kunst, um die historische Bedingtheit der eigenen Existenz profitieren, ohne zum Opfer dieses Wissens und seiner normzersetzenden Relativität zu werden?

England, 1826

Es ist sinnvoll, diesen Diskurs um eine zukünftige Baukunst mit dem Jahr 1826 zu beginnen, dem Jahr der Entwürfe für Hamburg, in dem Schinkels Erwartung, eine solche Architektur auf der Basis des Klassizismus zu finden, durch die Erfahrungen seiner Englandreise nachhaltig erschüttert wurde. Seine Berichte von dieser Reise 1826 gehören zu den häufig zitierten Zeugnissen für jene Neugier und Distanz, mit der der Staatsarchitekt aus dem Berlin der Restaurationszeit der fremden Welt des englischen Industriekapitalismus begegnete. Auf seiner Dienstreise mit Peter Beuth, dem Leiter der preußischen Gewerbeabteilung sollte er für das Museum am Lustgarten den Louvre und das British Museum kennenlernen, die englische Industrietechnik studieren und einkaufen.[14] Schinkel, damals auf der Höhe seines europäischen Ruhms, absolvierte ein dichtes Besichtigungs- und Gesellschaftsprogramm: Er besuchte Gaswerke, Seidenspinnereien, zeichnete Stahlkocher, feuerfeste Gewölbe, Eisengusspressen und vermaß in London sogar die Breite der Trottoirs. Hinzu kam die zeitgenössische Architektur, in Paris Percier & Fontaine, die neue Eisengusskuppel der Kornhalle, in England John Nash und die Kaufhausmeilen der Regent Street. Selbst im Landschaftspanorama verarbeitete und distanzierte Schinkel die Welt der Eisenbahnbrücken und Fabrikschlote.

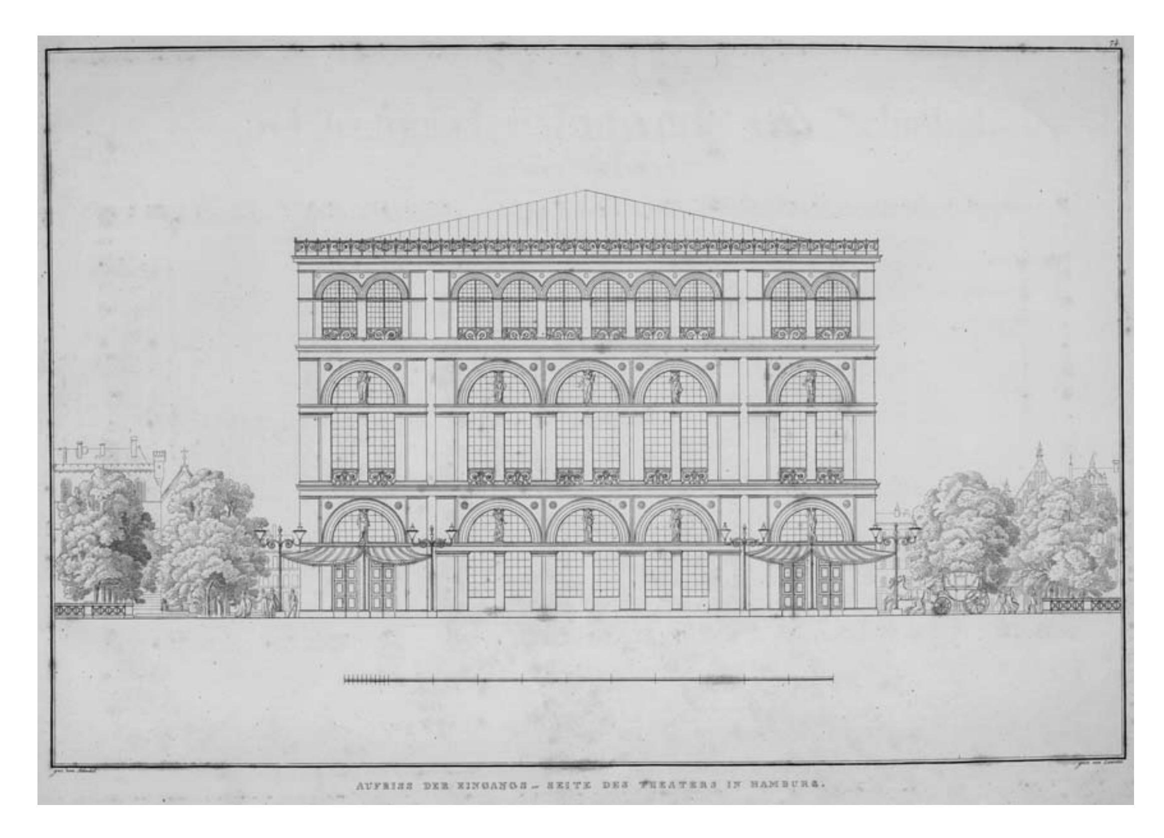


Abb. 34: Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, 12. Heft, 1828, Tafel 74: Aufriss der Eingangs-Seite des Theaters in Hamburg, Kupferstich

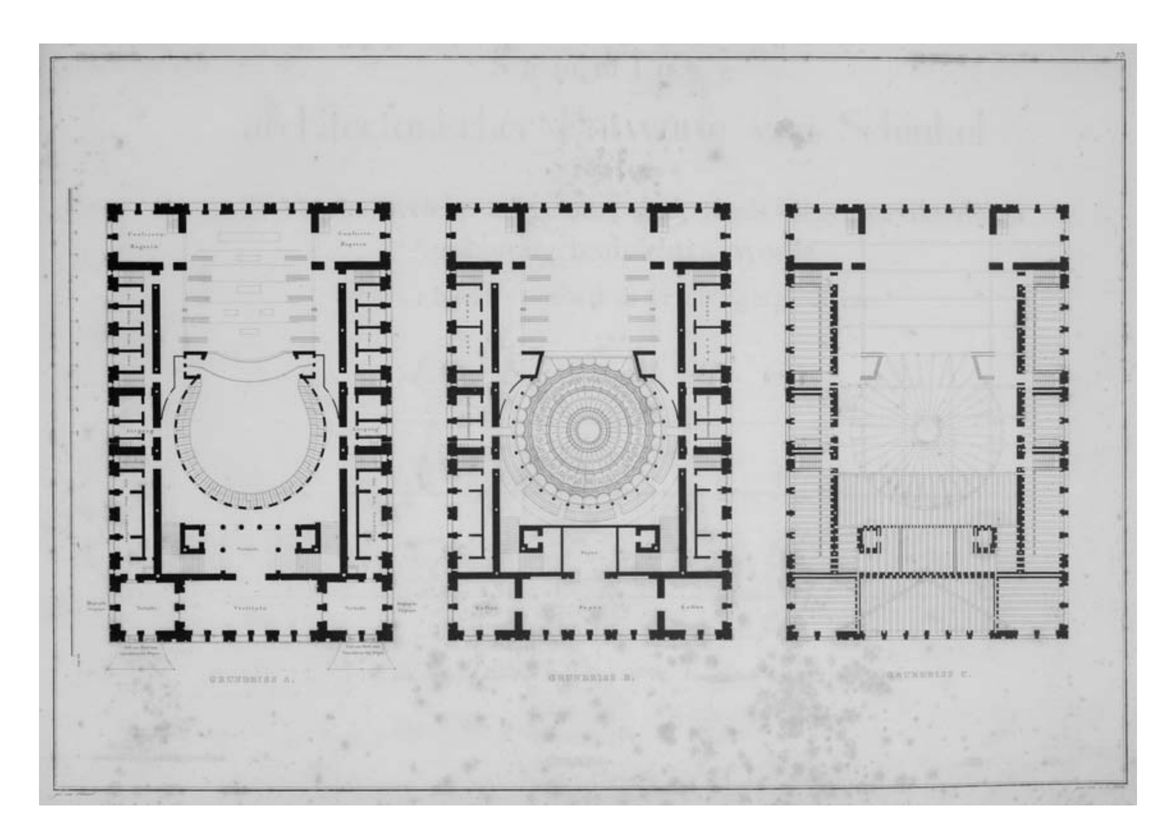


Abb. 35: Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfer, 12. Heft, 1828, Tafel 73, Grundrisse des Theaters in Hamburg, Kupferstich

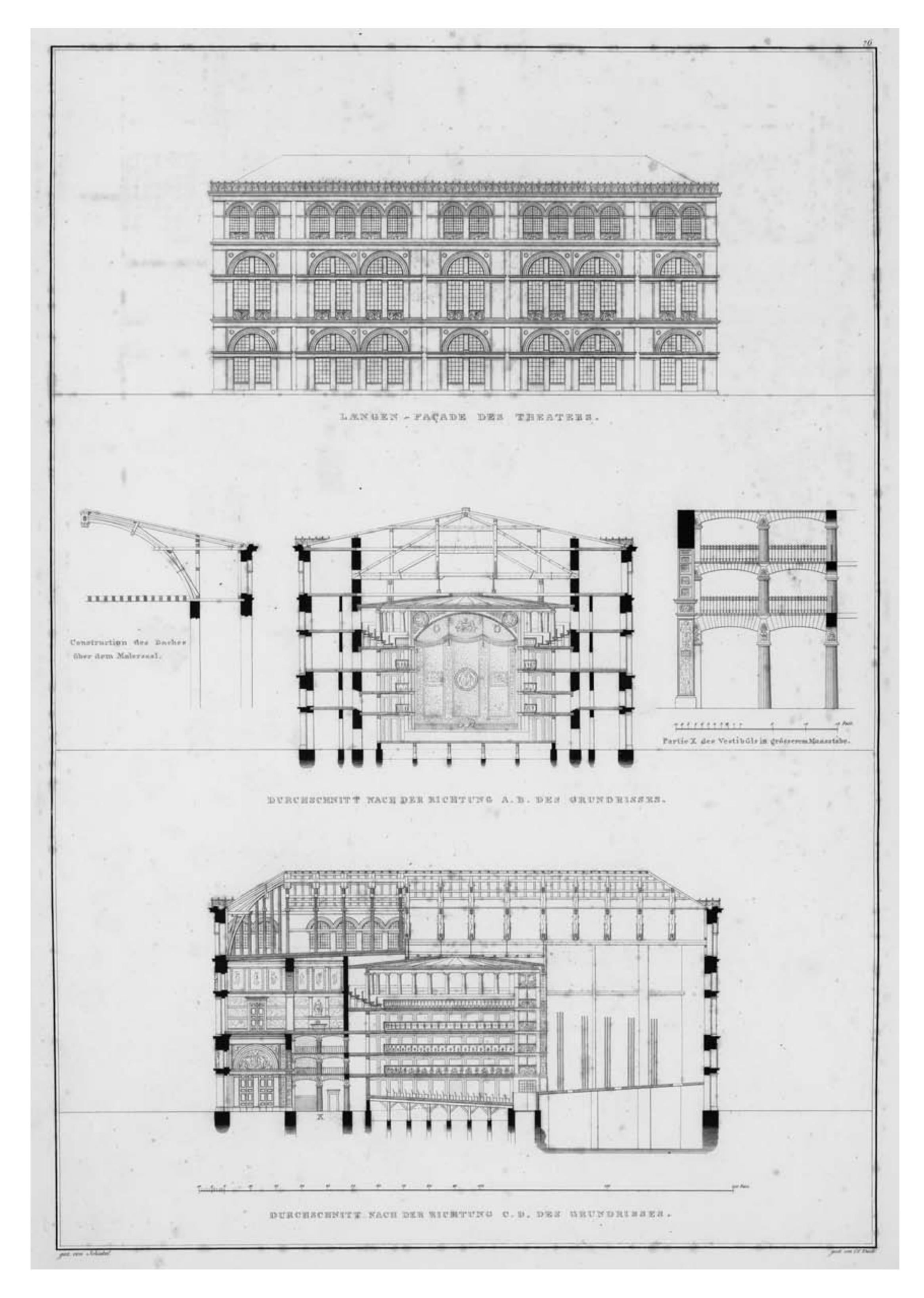


Abb. 36: Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, 12. Heft, 1828, Tafel 76, Durchschnitte des Theaters in Hamburg, Kupferstich

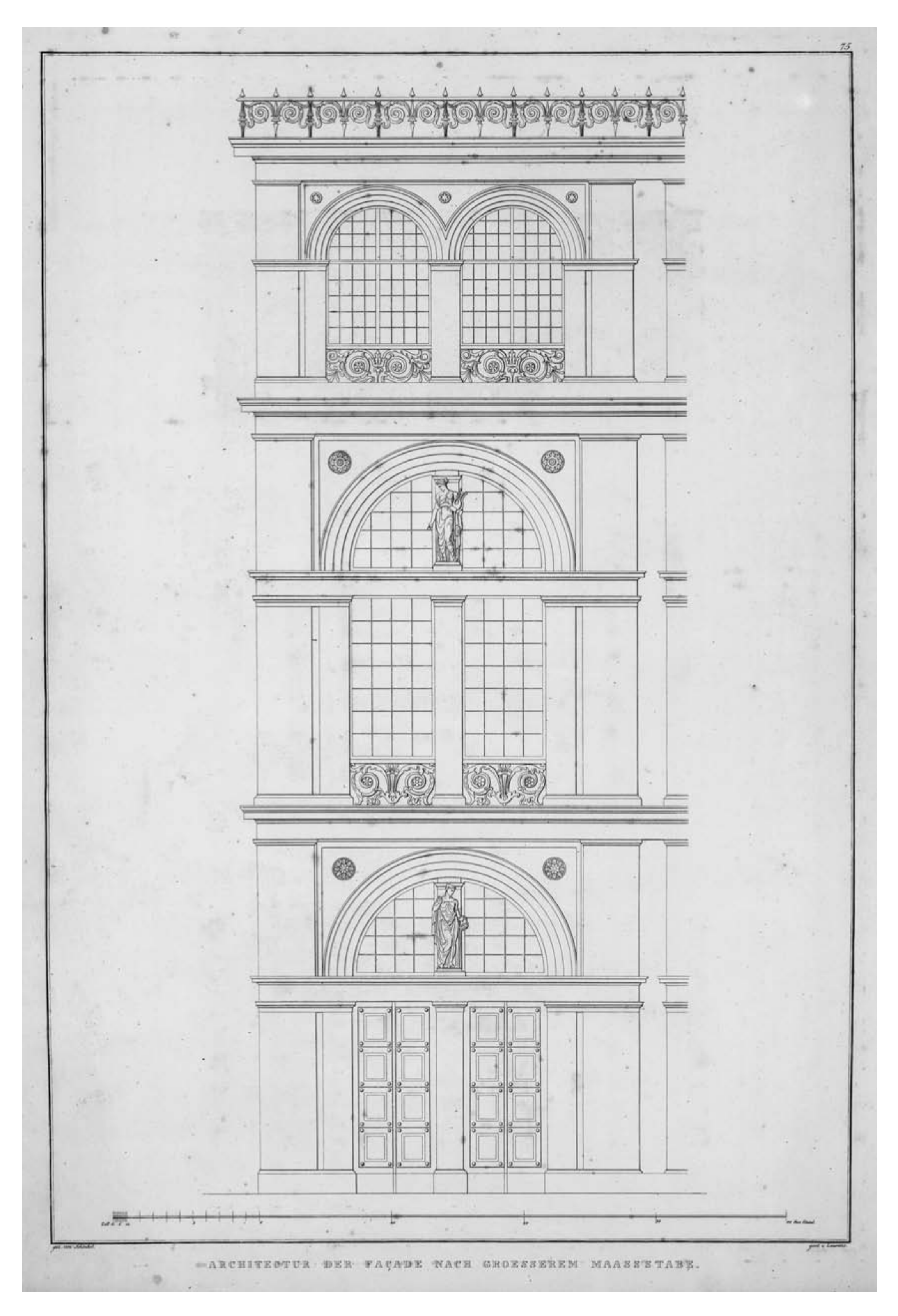


Abb. 37: Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, 12. Heft, 1828, Tafel 75, Architectur der Façade nach groesserem Maassstabe des Theaters in Hamburg, Kupferstich

In der Forschung gilt die Englandreise seit Gottfried Riemann als wichtige Zäsur im Schaffen Schinkels.[15] Nicht wenige sehen in ihr sogar die Wende zu einer „technizistischen“ Ästhetik, die in der Bauakademie von 1831 kulminiert sei und die ungewöhnliche Modernität des späten Schinkel zeige: einen durch Abstraktion geläuterten Klassizismus, in dem das Funktionale betont, das Ornament diszipliniert, Materialgerechtigkeit praktiziert wurde und die Eisentechnik zur Entfaltung kam – also der Schinkel, den Peter Behrens vor Augen hatte.[16] Tatsächlich erhielt schon im Jahr nach der Englandreise das Gewerbeinstitut Beuths wohl durch Schinkel einen Anbau im englischen Skelettsystem mit Eisenstützen, der Modellwirkung für Berlin bekommen sollte.[17]

Auch die Baukademie als Lehranstalt der preußischen Baubeamten wurde mit ihrem Rasterskelett und der Zuschaustellung heimischer Ziegeltechniken schon bei ihrer Einweihung zum „Bauwerk der Zukunft“ stilisiert.[18]

Dass heute die Einschätzung über Schinkels nachenglische Werke jedoch schwankt zwischen Technizismus, Ästhetizismus und Historismus, liegt nicht nur an neuen Erkenntnissen über die Prägung des Architekten durch den Idealismus und über seine späten Residenzprojekte.[19] Es liegt auch daran, dass Schinkels späte Werke oft nur in Entwürfen vorliegen, weil keine Großprojekte mehr zustande kamen, an denen sich der Realitätsgehalt neuer Erfahrungen überprüfen ließe. Das von Heinrich Bürde mitgeplante Kaufhaus unter den Linden, ein Jahrhundertentwurf mit großflächiger Verglasung und innerem Zellenraster, kam nicht zustande, der Entwurf für die Nationalbibliothek scheiterte am Kronprinzen, die Planungen zum Berliner Dom führten ins Leere.[20]

Ein Großteil der postulierten Modernität Schinkels macht sich daher an Skizzen zu neuen, virtuosen Eisen- und Gewölbekonstruktionen fest, die Schinkel in dieser Zeit hinterließ.[21] Die meisten gelten seit Goerd Peschken als Teil eines Lehrbuchprojekts, das Schinkel seit längerem verfolgte und das trotz seines Scheiterns von Hanno Walter Kruft zu den bedeutendsten architekturtheoretischen Äußerungen seiner Zeit gerechnet wurde.[22] Unabhängig von der Frage, welche schriftliche Form diese Überlegungen finden sollten, bleibt das mit ihnen in Verbindung gebrachte, disparate Material ein wichtiger Schlüssel zum Denken Schinkels, nicht nur, weil es die Begründungsprobleme eines ästhetischen Kanons in einer Umbruchszeit von Kunst und Wissenschaft erkennen lässt, sondern auch, weil Schinkels Arbeit an diesem Publikationsprojekt schon bald nach der Englandreise ins Stocken geriet.

Die folgenden Überlegungen befassen sich mit den Zielen dieses Projekts, aber auch mit den Gründen seines Scheiterns. Entgegen der jüngsten, polemisch überspitzten Dekonstruktion Kurt Forsters, der dieses Lehrbuch für eine Erfindung der Kunstgeschichte hält,[23] gehen sie von der These aus, dass es einen von den Bauten Schinkels unabhängigen Diskurs über die historische Begründung zeitgemäßen Bauens enthalten sollte, bei dem Schinkel ästhetische und geschichtsphilosophische Reflexionen mit einem umfangreichen Katalog von Musterbauten verband.[24] Schon der Tatbestand, dass Schinkel das bereits druckfertige Bildmaterial zurückhielt und in Listen wie Inhaltsverzeichnissen ordnete, statt es schubweise zu publizieren, spricht für den systematischen Anspruch des Projekts und widerlegt die Behauptung, dass Fragment und Aphorismus die adäquateren Denkformen dieser Architektengeneration gewesen seien.[25] Er reagierte mit diesem Projekt auf die Wertekrise des Historismus, auf den jüngsten Wandel des Stilbegriffs von einem Wertbegriff zu einem deskriptiven Epochenbegriff, den er mit seiner Kritik am „gänzliche(n) Mangel an Principien in Bezug auf Styl“ ablehnte.[26] Schinkel blieb mit diesem Versuch ebenso erfolglos wie später Gottfried Semper mit seiner materialästhetischen und kulturgeschichtlichen Begründung einer neuen Stillehre.[27]

Dass zwei führende Architekten ihrer Zeit an der Formulierung ihrer Architekturtheorie scheiterten, lag nicht zuletzt an den Begründungsschwierigkeiten ihrer Epoche, deren kunsttheoretische Kategorien durch Vernunftkritik und historische Empirie stark in Bewegung geraten waren, ohne dass neue Fixpunkte zur Verfügung standen. Ihr Scheitern war ein Teil dessen, was Wolfgang Hartwig als Grundproblem des Historismus bezeichnet hat: das Problem einer nicht autonomen Begründung von Normativität.[28] Das bedeutete den Versuch, durch Traditionskritik erschütterte Werte aus einer historischen Perspektive zu begründen, ohne sie explizit zu setzen.

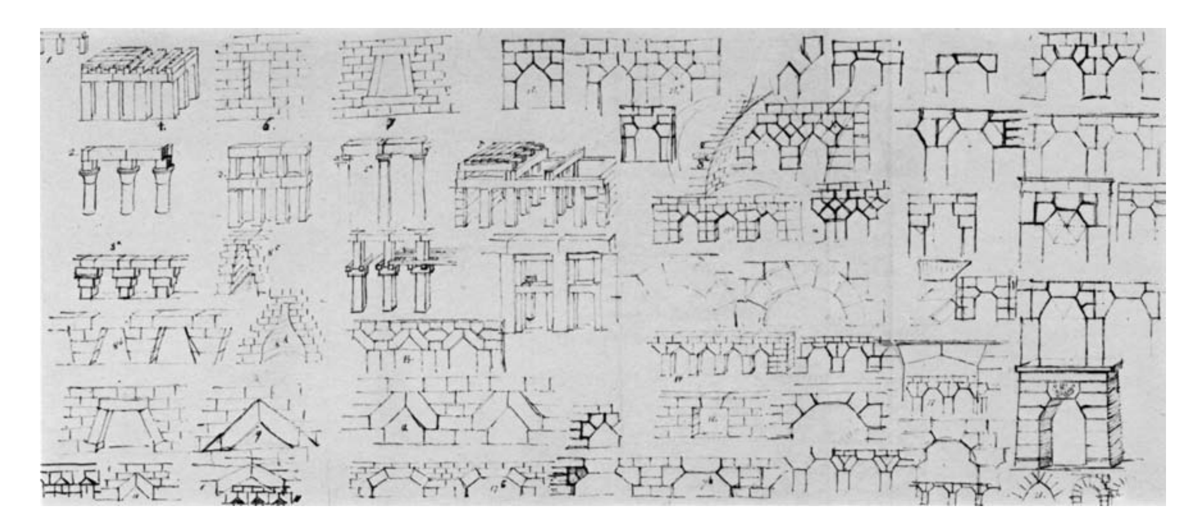


Abb. 38: Karl Friedrich Schinkel: Vorskizze zum historisch-tektonischen Einleitungskursus des Architektonischen Lehrbuchs, linke Hälfte, um 1823, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 41a.42

Schinkels Lehre der Tektonik

Die Materialien, die man mit Schinkels Lehrbuch in Verbindung bringt, sind erhalten in drei Nachlassmappen des Berliner Kupferstichkabinetts. Sie umfassen Hunderte von Skizzen unterschiedlichsten Stils, druckfertige Zeichnungen und vier Hefte mit Aphorismen und Textentwürfen, deren Zusammenstellung vielleicht auf Schinkel zurückgeht, doch ist dies so sicher nicht.[29] Durch Peschkens Edition liegt das Material heute transkribiert und einigermaßen geordnet vor, doch was die Kohärenz des Bestandes und seine Zuordnung zu einem Buchprojekt angeht, besteht wenig Konsens, da gerade die Textentwürfe über den Zuschnitt des Vorhabens wenig verraten. Der Überfülle an Entwurfsmaterial stehen nur knappe historisch-philosophischen Reflexionen allgemeiner Art gegenüber, die erkennen lassen, dass anschauliche Lösungen Vorrang vor dem textuellen Diskurs hatte. Dies entsprach auch Schinkels sonstiger Publikationspraxis.

Unabhängig davon kreisen Texte und Bilder jedoch um ein umgrenztes Feld von Ideen, von denen sich einige wie Leitmotive[30] durch das Schaffen Schinkels ziehen, während andere Aspekte vernachlässigt werden.[31] Mindestens drei Neuansätze wurden postuliert, wobei unklar bleibt, wieweit das 1804 geplante Tafelwerk zum italienischen Mittelalter und die Überlegungen zu einem „religiösen Gebäude" bereits denselben Anspruch verfolgten wie die 1828 angekündigte Publikation.[32] Im Zentrum der Überlegungen stehen diese seit ca. 1820 erkennbaren Bemühungen um eine rationalere Systematik, als Schinkel mit dem Erfahrungsschatz eines praktizierenden Architekten ältere Fragen aus neuem Blickwinkel anging. Er entwarf eine Lehre der Tektonik, zeichnete Skizzen und Reinfassungen und verfasste erste Einleitungstexte für ein Buch, das im Wesentlichen wohl ein kommentiertes Tafelwerk werden sollte, weniger eine theoretische Abhandlung. Als er 1826 nach England reiste, lagen etliche Tafeln bereits druckfertig vor, geplant waren mehr als 100.[33] Obwohl dieses Buch 1828 mit der Publikation des Hamburger Theaterentwurfs angekündigt wurde, kam es nicht zustande.[34] Zwar scheint Schinkel auch später noch Gliederungsentwürfe und Skizzen angefertigt zu haben, doch es fehlen die Reinzeichnungen. Erst 1835 zeichnete er in wenigen Tagen jene Blattserie zu einer idealen Fürstenresidenz, die vielleicht als Ersatz für das Tafelwerk einen Musterkatalog an „großer" Architektur aufbot.[35]

Die Frage ist, ob Schinkel ein architektonisches Kompendium plante oder lediglich eine Stil- und Konstruktionslehre für ausgebildete Architekten. ‚Konstruktion' in diesem Sinne meint weniger die technische Konstruktion als die dargestellte Tektonik, die Visualisierung von Gravitationskräften durch Stütze und Auflast, durch die ein Baukörper Bewegungs- und Ruheimpulse erhält. Dies wird bereits in dem „historisch-tektonischen Einleitungskursus" (um 1823) deutlich, der in einer historischen Konkordanz von Bauformen die Hauptfragen

des Werks entwickelt (Abb. 38). Schinkel präsentiert hier die grundlegenden Konstruktionsarten der Geschichte, nach denen er sein Werk gliedert, zu Beginn den Architravbau der Ägypter und Griechen, am Ende den Bogenbau der Römer und des Mittelalters. Allerdings werden Architrav- und Bogenbau nicht antithetisch gegenüberstellt, sondern ihr Verhältnis genetisch interpretiert, indem Schinkel den Bogen aus dem horizontalen Balken ableitet: Dies geschieht durch Zwischenstufen von Spreng- und Kragwerken, die mit drei, fünf und mehr Balken größere Distanzen überspannen und schließlich in den radial gefugten Bogen als kategoriale Neuerfindung münden.[36] Diese Vermittlungsformen, teilweise durch Beispiele aus der mykenischen Architektur, sind weniger historisch zu verstehen als morphologisch. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Schinkel Goethes Schriften zur Morphologie kannte.[37]

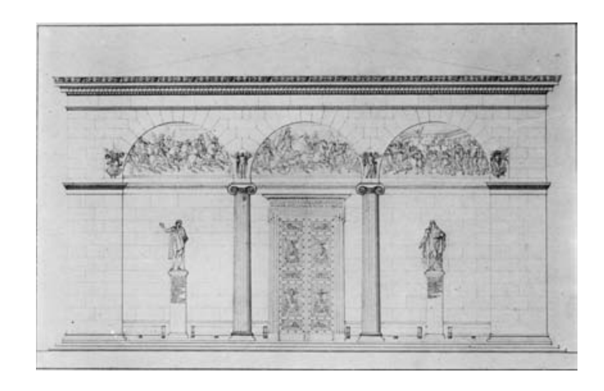


Abb. 39: Karl Friedrich Schinkel: Säulen-Arkaden im Mittelalterstile, jonische, 1825, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 40a.18

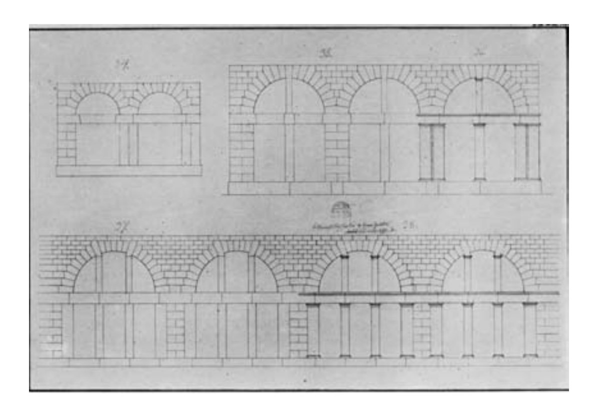


Abb. 40: Karl Friedrich Schinkel: Verbindung der Konstruktionen von gerader Bedeckung und Bedeckung durch den Bogen, 1826, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 40a.6

Diese Konstruktionsformen werden auf den Stichen in Kunstformen übersetzt: der Balkenbau in den griechischen Architravbau, der Bogenbau in Pfeiler- und Säulenarkaden. Ein dritter Schritt gilt der Interpretation dieser Themen durch das Ornament, durch Profile, Absätze, Unterteilungen, Reliefs und figürlichen Schmuck (Abb. 39).[38]

Bemerkenswert ist jedoch, dass Schinkel diese Reihe durch ein neues Blatt mit einer Kombination beider Bedeckungsformen ergänzt (Abb. 40). Auf ihm wird eine Kolonnade auf Kämpferhöhe durch Bogenstellungen hindurch geführt. Schinkel muss auf diese Erfindung besonders stolz gewesen sein, denn er wählte sie nicht nur für zahlreiche Musterbauten des Tafelteils (Abb. 41, 42),[39] sondern auch für seinen Konkurrenzentwurf zum Hamburger Theater (Abb. 32, 34, 36, 37). Peschken vermutete deshalb, dass diese schon Gilly bekannte Hybridform nachträglich in das Lehrbuch gelangte.[40] Dies ist möglich, doch hat sich Schinkel mit der Verbindung von Bogen und Architrav nachweislich schon früher beschäftigt. Die Zeichnung eines Bogenzwickels in einer Renaissancekirche Norditaliens, entstanden auf seiner Reise von 1824/25 (Abb. 43) studiert das Detail eines gerahmten Zwickels zwischen Bogen und Gebälk, wie es in unzähligen Lehrbuchstudien wiederkehrt.[41]

Tatsächlich gibt es Indizien, dass die Synthese von Architrav- und Bogenbau nicht das Ergebnis dieser Studien war, sondern eine ihrer Ausgangsfragen. Es ging Schinkel um eine Stillehre, die die tektonischen Grundformen der Architekturgeschichte miteinander kombinierte, also den griechischen Architravbau mit dem römisch-mittelalterlichen Bogenbau. Schon die ersten Textentwürfe skizzieren die Vorstellung, eine synthetische Physiognomik der Architektur auf der Basis historischer Formen zu finden.[42] In der Welt seien die Geschmacksgesetze komplizierter geworden und die Niederschläge der Geschichte in ihren Wirkungen nicht mehr auszurotten. Einer dieser Textentwürfe enthält die Skizze einer Bogen-Architravkombination.[43] Nach einer Notiz seines Reisetagebuches beschloss Schinkel 1824 im Pisaner Dom, die Frage solcher „Bogenarchitrave" weiterzuverfolgen.[44]

In der Folgezeit muss er von der Idee, diese tektonischen Elementarformen der Architekturgeschichte in eine Synthese zu überführen, geradezu besessen gewesen sein. Studiert man unter dieser Perspektive das Skizzenmaterial, dann überrascht, wie einseitig Schinkel sich

auf das Problem konzentriert, ganze oder reduzierte Gebälkformen über den Arkadensystemen entlangzuführen (Abb. 44).[45] Um die Zwickel zu unterdrücken, markiert er durch die Strichstärke, dass eine Ordnung über die andere dominieren solle.[46]

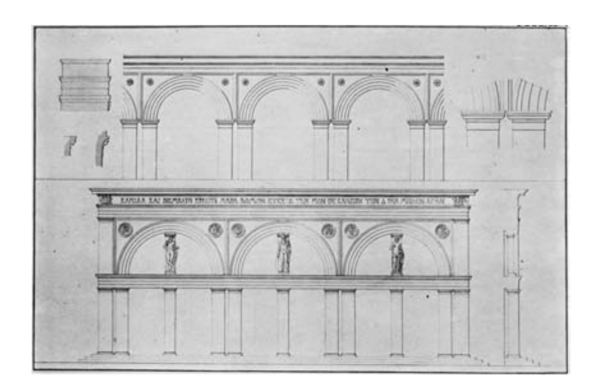


Abb. 41: Karl Friedrich Schinkel: Architektur der Wölbung im Halbkreis, Pfeiler-Arkaden, sowie deren Verbindung mit gerader Bedeckung, im griechischen Stil, 1826, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 40a.13

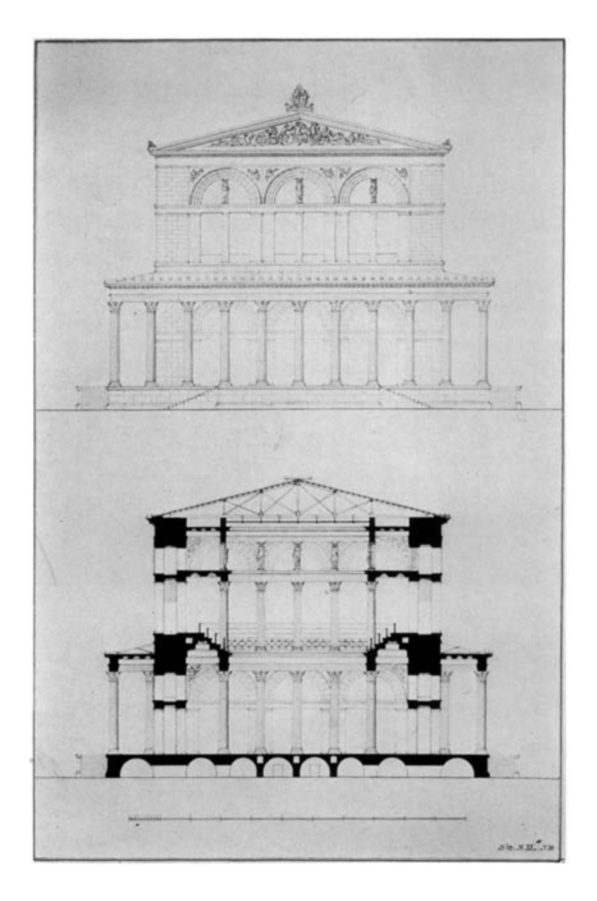


Abb. 42: Karl Friedrich Schinkel: Antikische Basilika, 1825/26, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 40a.33

Erst später scheint Schinkel den Gedanken entwickelt zu haben, die Kolonnade durch den Bogen hindurch zu führen. Das Ergebnis sollte die Ruhe, die er am Architravbau schätzte, mit der dynamischen Spannweite des Bogens verbinden.[47] Es war die Lösung, die er dann für seine Musterbauten wählte (Abb. 41, 42), für das Hamburger Theater und auch für einen Entwurf zu einer Kirche in der Oranienburger Vorstadt in Berlin.[48]

Gerade in seiner Beschreibung des Hamburger Projektes zeigte sich Schinkel stolz, eine Alternative zur Kolossalordnung gefunden zu haben, die es neben großen Fensterflächen auch erlaube, hohe Foyerräume mit Zwischengeschossen zu kombinieren.[49] Für eine genauere Darlegung verwies er auf das Erscheinen seines Architekturwerkes. Aber auch darüber hinaus muss ihn seine Kombination von Rundbogen und Architrav so fasziniert haben, dass er sie selbst auf Fensterformen übertrug. Eine der Federzeichnungen präsentiert auf dieser Grundlage eine korrigierte Version des Palazzo Pitti, in der den Fensterfolgen Kolonnaden eingestellt sind (Abb. 45).[50] Aus ähnlichen Überlegungen gingen schließlich die Fenster der Bauakademie hervor.[51]

Es handelte sich um mehr als ein originelles Architekturmotiv. Für Schinkel scheint die Suche nach solchen Vermittlungsformen das eigentliche Ziel seines Lehrbuchprojektes gewesen sein, denn Kapitel zu Technik, Funktion Typologie oder Disposition waren den Textentwürfen zufolge nicht vorgesehen.[52] In ihnen beschreibt Schinkel sein Vorgehen aus der Perspektive eines Spätgeborenen, der über die Mittel der ganzen Geschichte verfüge. Das Recht hierzu sah er in der fehlenden Folgerichtigkeit historischer Prozesse: Die Geschichte der Kunst sei von Zufällen bestimmt. Die Epochen hätten sich abgekapselt, wichtige Erfindungen seien nicht weitergeführt worden, anderes nebeneinander stehen geblieben. Es sei dadurch so viel poetischer und technischer Stoff aufgelaufen „daß es an der Zeit zu seyn scheint, darein Ordnung zu bringen".[53]

Dieses Ziel könnte bereits hinter Schinkels früheren Publikationsprojekten gestanden hatte, denn auch bei seinem ersten, auf der Italienreise 1804 geplanten Tafelwerk hatte Schinkel die Ergänzung der Antike durch das Mittelalter im Auge und schätzte gerade das Klassische an der mittelalterlichen Baukunst dieses Landes – etwa in Bauten wie dem Pisaner Dom oder dem Florentiner Campanile.[54] Solche Synthesevorstellungen waren verbreitet, es gab sie auch

im Schlegel-Kreis oder bei den Nazarenern. Schinkel hingegen scheint daran gearbeitet zu haben, sie auf einen pragmatischen Kern zu reduzieren. Explizit formuliert finden sie sich bereits 1810, als Schinkel zum Wiederaufbau der Petrikirche ein Projekt vorlegte, das aus der Kuppel als Motiv des „Erhabenen“ die Idee eines Rundbogenstils entwickelte.[55] Die strenge Koordination der Bogenmotive mit Gebälkparaphrasen machte jedoch deutlich, dass Schinkel nicht allein auf den Stilmodus des „Erhabenen“ im Sinne der damaligen Charakterlehre zielte, sondern generell auf eine Versöhnung der Ausdruckswerte von Antike und Mittelalter, oder wie der Begleittext formulierte, eine „Verschmelzung beider entgegengesetzter Prinzipien zu einer Synthese der Kunst“.[56] Diesen noch unscharfen Gedanken hat Schinkel später nicht aufgegeben. Noch in seinen letzten Jahren antwortete er dem bayerischen Kronprinzen auf die Frage nach dem idealen Stil: „Könnte man, altgriechische Baukunst […] auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode erweitern, worin zugleich die harmonische Verschmelzung des Besten aus allen Zwischenperioden liegt, so möchte man für die Aufgabe vielleicht das Geeignetste gefunden haben; dazu gehört aber freilich Genie, welches sich niemand erringen kann.“[57]

Für Schinkel kann es in seinen Lehrbuchstudien nicht um eine derartige Utopie gegangen sein. Was ihm vorgeschwebt haben dürfte, war eine Lösung, die synkretistische Kunststile ebenso vermied wie die umgekehrte Praxis, dass man die Stile nach ihren Ausdrucksqualitäten einsetzte, also Kirchen und Rathäuser gotisch baute, Theater griechisch, Tabakkontore orientalisch und Villen italienisch. So wenig Schinkel dieses selbst vermieden hat,[58] so sehr klagt er in seinen Aufzeichnungen über das „historische Bilden“, in dem die Geschichte verkruste.[59] Bezeichnenderweise bezieht auch sein Lehrbuchmaterial Position gegen eine funktionale Stilsemantik: Alle Musterbauten sind im gleichen Stil durchgeführt, die profane Basilika ebenso wie die Kirche oder das Theater.[60] Die Einheit der Form bleibt der rhetorischen Mitteilungsfähigkeit von Architektur übergeordnet. Die Festlegung auf das Vokabular der antiken Baukunst schützte zugleich vor der Indifferenz aller Synkretismen, denn die Stile traten nicht gleichberechtigt auf, da die Errungenschaften der Bogenarchitektur in den Klassizismus nur integriert wurden. Dies dürfte dem entsprechen, was Schinkel „die Erweiterung der Antike durch das Beste aus den Zwischenperioden nannte.“[61] Der Klassizismus bleibt das Gravitationszentrum, von dem er die Öffnung zur technischen Moderne und zu einigen Errungenschaften des Mittelalters wagt.

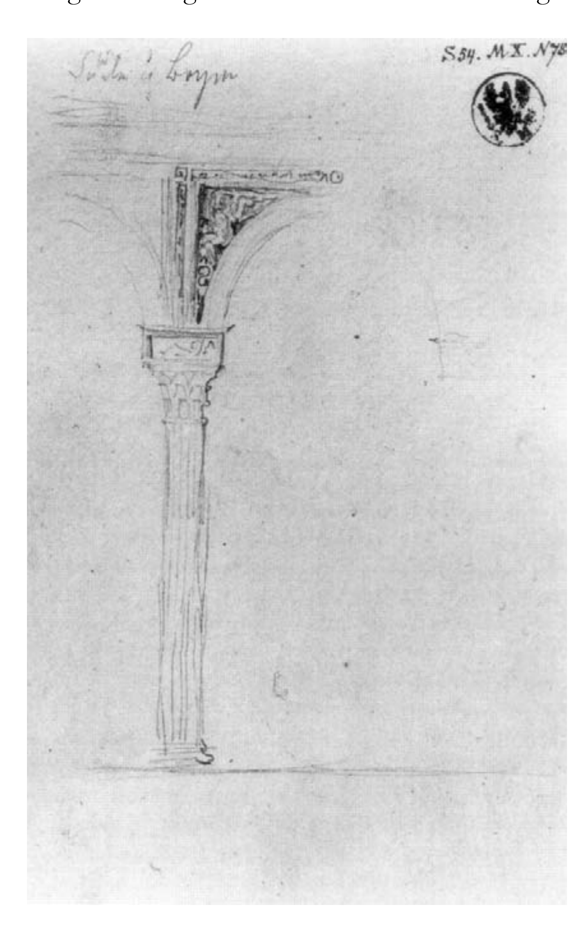


Abb. 43: Karl Friedrich Schinkel: Eine Arkadenstellung, 1824, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 10.78

Die Stildebatte, 1828

Mit solchen Überlegungen distanzierte sich Schinkel auch von Positionen, wie sie der Badener Architekt Hübsch zum Lutherfest 1828 propagierte, als er mit seinem Manifest *In welchem Style sollen wir bauen* eine Debatte entfachte, die ihren Höhepunkt im Revolutionsvorjahr 1847 erreichte.[62] Hübsch war überzeugt, man könne gegen den Traditionsanspruch des Klassizismus „einen passenden Stil allein durch Reflexion begründen“. Gestützt auf technostatische und kulturelle Argumente propagierte er einen nüchternen Rundbogenstil, in dem auch Architekten wie Gärtner eine praktikable Synthese von Spätantike, Romanik und Renaissance sahen. Auch für Hübsch gab es aus Sicht der Technostatik nur zwei Originalstile: den

mit gerader und den mit bogenförmiger Überdeckung, doch hielt er beide für unvereinbar. Für den Norden und die Gegenwart mit ihren Raumanforderungen sei nur der Bogen- und Gewölbebau möglich, zumal er den Architravbau an den mediterranen Marmor gebunden sah. In dem Versuch, Argumente einer kulturhistorischen Logik gegen orts- und zeitunabhängige Schönheitsbegriffe auszuspielen, wurde Hübsch der erste Exponent jener Stil-Ideologen, die den Zeitstil als Kategorie über das einzelne Werk stellten und als kulturelle Symbolform verabsolutierten. Aus hohem, niederen, gutem und schlechten Stil wurde falscher und richtiger.[63]

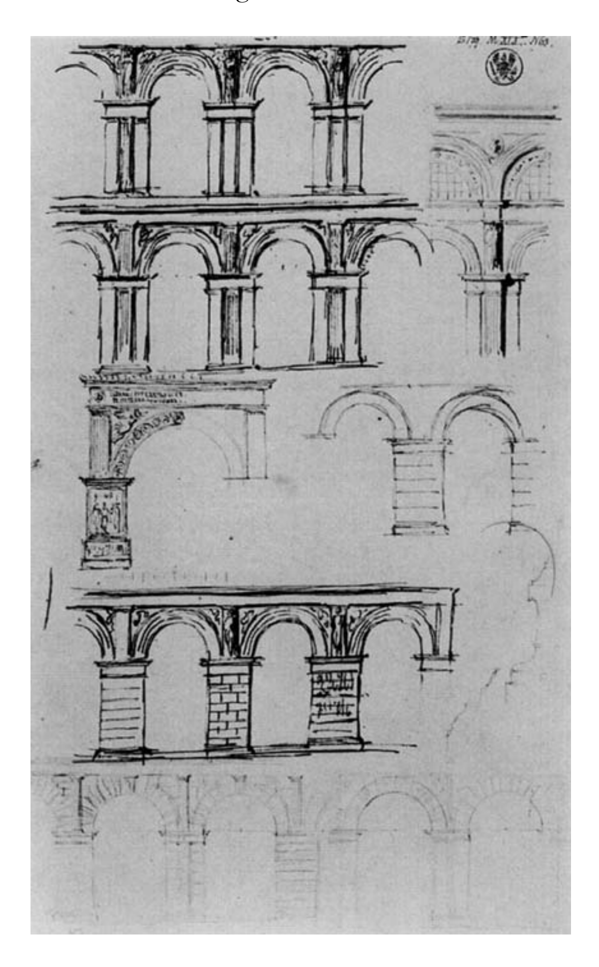


Abb. 44: Karl Friedrich Schinkel: Skizze zum Architektonischen Lehrbuch, um 1825, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM 41a.63

Um 1826 konnte Schinkel die Streitschrift seines Kollegen noch nicht kennen, und es ist auch zweifelhaft, ob er ihre Logik akzeptiert hätte.[64] Doch da er ebenfalls die Dichotomie von „gerader" und „runder" Bedeckung zu seinem Ausgangsmodell machte, muss er in der Überwindung dieses historischen Gegensatzes seine eigentliche Aufgabe gesehen haben. Im Kern bedeutete dies eine Überwindung jener romantischen Antithese von Antike und Mittelalter, die Schinkel als Architekt nicht geteilt hat. Möglicherweise reagierte er auch auf Leo von Klenze, der sich in seiner *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus* (1822) ebenso wie später Christian Carl Josias von Bunsen in seinen *Thesen über christliche Baukunst* (1824) ähnlichen Überlegungen zu einer Synthese von Antike und Christentum gewidmet hatte.[65]

Das Scheitern des neuen Synthesestils

Ob Schinkel tatsächlich glaubte, in der Stildebatte einen eigenen Weg zu finden, ist schwer einzuschätzen, denn spätere Äußerungen fixieren dieses Ziel zwar noch, klingen aber bereits pessimistischer. Sie führen zu der Frage, warum Schinkel sein Tafelwerk nach der Englandreise nicht abschloss. Denn eine um 1826/27 datierte Blattliste skizziert noch 30 fertige Vorlagen, denen weitere 100 folgen sollten.[66] Die meisten betreffen Ornament- und Detailstudien sowie Musterprojekte zu Kirchen oder Landhäusern. Doch keines dieser Blätter ist erhalten, sie wurden vermutlich niemals ausgearbeitet. Stattdessen ändert Schinkel seine Disposition, verfasst neue Einleitungen und versucht in Zusatzkapiteln zum Holz- und Eisenbau, die Erfahrungen seiner Reise zu verwerten. Vor allem der Eisenbau beschäftigt ihn: Er entwirft neue Deckenkonstruktionen, Wendeltreppen in dorischen Metallsäulen, experimentiert mit Trichtergewölben und Kuppelverglasungen.[67] Doch nichts davon gelangt zur Publikationsreife. In der schließlich 1835 publizierten Blattserie zu einer „Idealen Fürstenresidenz" spielten die meisten dieser Überlegungen keine Rolle mehr.

Dieses Zögern spricht dagegen, das sich Schinkel inzwischen einer neuen „technizistischen Ästhetik" zugewandt hatte. Wahrscheinlicher ist, dass ihm die methodischen Grenzen seines Projekts bewusst wurden, das noch ganz auf dem Steinbau basierte und durch die neuen Möglichkeiten der Eisengusstechnik bereits überholt war. Schinkel hätte sein Tafelwerk unter Einbeziehung der Ingenieurtechnik neu konzipieren müssen. Tatsächlich hat Schinkel nach Lorenz die neuen Möglichkeiten dieser Technik keinesfalls so begriffen, wie es seine Stilisierung zu einem Wegbereiter der Moderne erwarten ließe.[68] Er verwendet in seinen Zeichnungen veraltete Vorlagen, übersetzt Ornamentformen in hybride Eisendachstühle oder

entwirft eine Eisenbrücke in den Massenverhältnissen des Steinbaus. Nach Nerdinger war ihm im Einsatz der Eisentechnik sogar Klenze überlegen.[69] Es war erst Schinkels treuester Adept August Bötticher, der die Erkenntnis aussprach, dass der Eisenbau nicht nur neue Perspektiven bot, sondern die auf der Lehre des Steinbaus basierenden Architekturdebatten bereits obsolet gemacht hatte: "Es ist das Eisen bestimmt [...] in der Bauweise der kommenden Zeit als Grundlage des Deckensystems zu dienen und dasselbe [...] einmal so weit über das hellenische und mittelalterliche zu erheben als das Bogen-Deckensystem das Mittelalter über das monolithe Steinbalkensystem der alten Welt erhob“.[70]

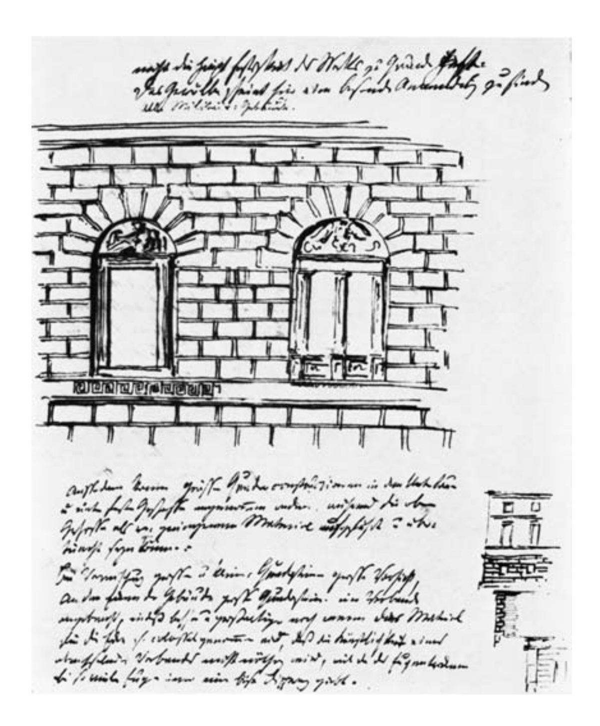


Abb. 45: Karl Friedrich Schinkel: Einbau von Fenster-Architektur gerader Bedeckung in Wände von schwerer Bogenarchitektur; zur Quadertechnik an Gebäudeecken, Ende der 1820er Jahre, H.IV 36v.

Einzelne Äußerungen lassen vermuten, dass Schinkel selbst die Enge seiner Problemfixierung bereits erkannt hat. Selbstkritische Bemerkungen, für den neuen Synthesestil brauche es Genie, und er habe über dem Konstruktiven das Poetische und Historische vernachlässigt, zeigen die Abkehr vom eigenen Fortschrittsimperativ, der „Fortsetzung der Geschichte“, aber auch vom Primat der Tektonik.[71] Der neue Stil werde durch Wandel von selbst kommen, vielleicht ohne dass es jemand bemerke. Was nach Resignation und Preisgabe der eigenen Bemühungen klingt,[72] lässt sich auch produktiv deuten: als undogmatisches Zulassen dessen was geschieht und geschehen wird, weil sich die Kunst der Zukunft nicht erzwingen lässt und weil man durch den Fortschritt selbst historisch zu werden beginnt.

Das Hamburger Theaterprojekt fiel in eine Zeit, in der Schinkel vermutlich noch am ehesten überzeugt war, er könne einen Stil kreieren, der über alle Möglichkeiten der Geschichte verfüge und zugleich modern und einheitlich sei. Dies war sicher eine Illusion. Denn die Synthese von Antike und Mittelalter, die ihn beschäftigt hatte, drohte sich auf wenige Motive zu verengen, die kaum entwicklungsfähig waren. Zweifellos gehört dieses Theater zu den bedeutendsten Projekten seiner Zeit: Doch als Modell einer neuen Baukunst, hundertfach nachgeahmt und auf preußische Provinzen heruntergebrochen, wäre seine architektonische Sprache schnell in Monotonie verödet.

In der Tat bedeutete die Aufgabe des Anspruchs, den richtigen Stil zu erfinden, keineswegs den Rückfall in Historismus und Eklektizismus, wie man ihn Schinkels späten Projekten häufig vorgeworfen hat. Im Gegenteil: Die Befreiung von dieser Obsession scheint seine Phantasie in unterschiedliche Richtungen beflügelt zu haben, in die Moderne ebenso wie in das „Historische und Poetische“: Gegenüber dem Hamburger Theater überzeugt die spätere Bauakademie durch ihre subtile Ambivalenz zwischen dem Rationalisten Schinkel und dem Ästhetizisten: sie ist zugleich abstrakter und strenger, aber auch verspielter und schmuckfreudiger.[73] Erst die ‚Berliner Schule‘ hat diese produktive Widersprüchlichkeit in verschiedene Richtungen aufgelöst.[74] Es ist daher sinnvoll, die späteren Werke Schinkels auf der Grenze von Klassizismus, Romantizismus, Rationalismus und Historismus in dieser Ambivalenz zu akzeptieren und nicht von der Moderne aus moralisch aufzufächern. Denn dies würde vielleicht dem Beitrag gerecht, den Schinkel zum Fortschritt der Architektur geleistet hat, nicht aber dem Architekten Schinkel selbst.

---

[1] Schinkel 1819-1840, Heft 12 [1828], Blatt 79-83 [73-77]. Die Stecher waren Karl F. Thiele (79, 82), Johann D. Laurenz (80, 81) und Friedrich W. Schwechten (83). Eine Neuausgabe mit Einleitung bietet Uhl 2006a; zum Hamburger Theater vgl. bisher Hannmann 1975, S. 65-69; Haus 2001, S. 271-274.

[2] Peschken 2001, S. 32.

[3] Vgl. Thoenes 2003, S. 11f.; Forssman 1981, S. 24f.

[4] Zum Kaufhaus unter den Linden vgl. Strecke 1992; Haus 2001, S. 254-259; zur amerikanischen Rezeption Schinkels Alofsin 1993, S. 10f.; Helten 2005.

[5] Haus 2001, S. 198f.

[6] Zur Bau- und Planungsgeschichte grundlegend Hannmann 1975, S. 65-69.

[7] Schinkel 1858, Erläuterungen zu Blatt 79-83.

[8] Ebd.

[9] Uhde 1879, S. 15f.; Hannmann 1975, S. 67.

[10] Etwa im Vergleich zum Kaufhaus Unter den Linden, einen Entwurf des Baukondukteurs Heinrich Bürde, den Schinkel nicht in seine *Sammlung architektonischer Entwürfe* aufnahm: Strecke 1992; Haus 2001, S. 255-259. Forssman 1981 übergeht das Hamburger Theater ganz.

[11] Peschken 1964/65; Peschken 2001.

[12] Carter 1996, S. 103; Haus 2001, S. 337; Forster 2007.

[13] Schinkel 1858, Erläuterungen zu Blatt 79-83. Wie Forster 2007 in seiner Polemik gegen Peschkens zweifellos extensive und schematisierende Rekonstruktion des Architektonischen Lehrbuchs die Idee zu einem solchen Buchprojekt generell bestreiten kann, bleibt angesichts dieser Buchankündigung rätselhaft. Forster verbeißt sich in den Begriff „Lehrbuch“, den er mit eindimensionalen Vorstellungen von Kanon, Akademismus, umfassendem Regelwerk und dogmatischer „altväterlicher“ Starre füllt, wohl wissend, dass Schinkel auch pragmatische Publikationsformate vor Augen haben konnte, etwa ein kommentiertes Tafelwerk, das primär in Bildern argumentierte

[14] Zur Frankreich- und Englandreise Schinkels zuletzt Beyer 2012 u. Schulz 2012; Wegner 1990; eine kommentierte Edition bei Riemann 2006.

[15] Riemann 1967, 1971, 1973.

[16] Peschken 1968; Peschken 2001, S. 111-146; Kruft 1991, S. 342; Haus 2001, S. 349-351; Schulz 2012; zur Schinkelrezeption bei Behrens siehe Anderson 2001.

[17] Lorenz 1995, S. 272-284 u. passim; vgl. auch Bergdoll 1994, 174-180.

[18] Emil Flaminius: Über den Bau des Hauses für die allgemeine Bauschule in Berlin, in: Allgemeine Bauzeitung 1-4, 1836, abgedruckt in: Haus 2001, S. 374-383.

[19] Scholl 2005; zu den Residenzprojekten Philipp 2000, sowie das Resümee bei Johannsen 2012.

[20] Kaufhaus unter den Linden: Strecke 1992; Nationalbibliothek: Strecke 2001; Berliner Dom: Peschken 2001, S. 163-172; Strecke 2001.

[21] Peschken 2001, S. 119-156, Abb. 138-254.

[22] Kruft 1991, S. 339-343; zum Architektonischen Lehrbuch Peschken 1964; Peschken 1979 [Neudruck 2001]; Forssman 1981, S. 211-213; Haus 2001, S. 339-365; Forster 2007.

[23] Forster 2007. Siehe Anm. 13.

[24] Insofern besteht kein grundsätzlicher Widerspruch zwischen der Idee eines solchen Lehrbuchs und Schinkels *Sammlung architektonischer Entwürfe*, wie ihn Forster 2007, S. 24-31, postuliert. Zum Verhältnis von Architektur und Geschichte bei Schinkel vgl. zuletzt auch Oechslin 2012.

[25] Forster 2007, S. 26-31. Aphorismen und Fragmente kommen ohne Inhalts- und Abbildungsverzeichnisse aus, wie sie Schinkel konzipierte.

[26] Peschken 2001, S. 115; vgl. Kruft 1991, S. 342. Zur Diskursgeschichte des Stilbegriffs im 19. Jh. vgl. Döhmer 1976; Brix/Steinhauser 1978; Weiss 1997.

[27] Grundlegend Laudel 1991; Hvattum 2004.

[28] Hartwig 1978.

[29] Zur Überlieferung Peschken 2001, S. 173-178; kritisch hierzu Forster 2007.

[30] Zu einigen Leitmotiven Schinkels und der damit verbundenen Problematik von Schaffensphasen vgl. besonders Trempler 2007.

[31] Diese betrifft besonders Fragen von Grundriss, Funktion und Distribution, die seit Durand im Zentrum der Architekturlehre standen – vgl. Haus 2001, S. 339f.

[32] Den Vorschlägen Peschkens zu vier Lehrbuchphasen von 1804 bis 1841 sind Kruft 1991, S. 339-343, und Haus 2001, S. 339-365, weitgehend gefolgt, während Forssman 1980 und Knopp 1983 Einwände äußerten. Kurt Forster hat an diesem Entwicklungsschema heftige Kritik geübt, mit Argumenten, die man ernst nehmen muss: Forster 2007. An der Existenz eines Lehrbuchprojekts kann jedoch gegen Forster kein Zweifel bestehen - vgl. Anm. 13.

[33] Peschken 2001, S. 100-107.

[34] Vgl. Anm. 13.

[35] Peschken 2001, S. 147-162; Haus 2001, S. 356-365.

[36] SM XLI.42, vgl. Peschken 2001, S. 59f.; Haus 2001, S. 344f.

[37] Peters 2001, S. 190f.; Niedermeier 2012.

[38] Peschken 2001, Abb. 39, 67-71 u. S. 59-65, 83-96, mit einer nicht ganz nachvollziehbaren Ordnung der Zeichnungen.

[39] Ebd., Abb. 118, 119, 121, 122, 128, 129.

[40] Ebd., S. 63 u. 80, Abb. 41 (M. XL.6), datiert 1826.

[41] „Säule und Bogen“ (Oberitalien 1824/25), S 54 M.X N 78 ed. Börsch-Supan/Riemann 2006, S. 580, Nr. 532.

[42] Peschken 2001, S. 45 (H. III 12).

[43] Ebd., S. 55 u. Abb. 31 (H. IV 25 verso).

[44] Börsch-Supan/Riemann 2006, S. 241.

[45] Peschken 2001, S. 88f. u. Abb. 86-93.

[46] Ebd., S. 87, Abb. 84 (H. IV 41 verso)

[47] Ebd., S. 70.

[48] Vgl. Anm. 39. Der Entwurf für die Kirche in der Oranienburger Vorstadt findet sich in den *Architektonischen Entwürfen* Heft 14, 1829, Nr. 1.

[49] Wie Anm. 7. *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, zit. nach Uhl 2006a, S. 106: „Deßhalb wurde eine an allen Fronten durchgeführte Bogen-Construction ersonnen, die innerlich Abtheilungen nach der Höhe, vermöge eines durchlaufenden Kämpfergebälks, und Abtheilungen nach der Breite mittelst eines jenes Gebälk unterstützenden Pfeilers [...] erhalten hat.“

[50] Peschken 2001, S. 95, 101, Abb. 114-115. Weitere Detailskizzen Abb. 103-107. Schinkels Entwurf beeinflusste Klenzes Planungen zum Königsbau der Münchener Residenz: Buttlar 1999a, S. 222.

[51] Studien zu Segmentbogenfenstern mit einfach oder doppelt unterteilter Kolonnade finden sich auf der um 1827 datierten Tafel M.XL 20 und den zugehörigen Skizzen M. XLI 145, 146: Peschken 2001, S. 66, 82, 95, 14, 130, 139, Abb. 72, 107.

[52] Vgl. Haus 2001, S. 339.

[53] Peschken 2001, S. 54 (Skizzenheft III, Blatt 16).

[54] Brief an den Verleger Gottfried Unger, 1804, in: Riemann 1994, I, S. 115ff.; Peschken 2001, S. 11f.; Bisky 2000, S. 238-243; weiterhin Deicher 2005.

[55] Zum Projekt der Petrikirche Forssman 1981, S. 70-72; Haus 2001, S. 121f.; Scholl 2005, S. 87f.

[56] Rave 1941, S. 176: „Vielmehr scheint es, daß die beiden Pole der Kunst schon entwickelt vor uns liegen, und daß die Verschmelzung beider entgegengesetzter Prinzipien zu einer Synthese der Kunst – das der Antike, welches unmittelbar vom praktischen Leben ausgeht und aus dem irdischen Leben in ein höheres, im tiefen Innern sich findendes zurückzuziehn begehrt – Aufgabe werde für die gesamte Folgezeit, und daß die stufenweise Entwicklung dieser Vereinigung notwendig hervorgehen werde aus dem jedesmaligen korrespondierenden Zustande der Gesamtkultur des Menschengeschlechtes."

[57] Schinkel an den Kronprinzen von Bayern, 1832, ed. Mackowsky 1922, S. 181. Zur intellektuellen Tradition dieses Synthesedenkens Knopp 1977; Dolgner 1982.

[58] Schinkel beklagt dies in seiner Kritik an Bauherrn, die ihr Wissen über Architektur vor allen aus Journalen bezögen: Peschken 2001, S. 115.

[59] Zu Schinkels Auseinandersetzung mit dem Historismus vgl. Haus 2001, S. 57-65.

[60] Peschken 2001, Abb. 119, 121, 122.

[61] Vgl. Anm. 57.

[62] Hübsch 1828. Zur Stillehre des Architekten vgl. Waskönig 1978. Zur Stildebatte im Historismus allgemein vgl. Döhmer 1976; Brix/Steinhauser 1978.

[63] Zu Hübsch als Architekturtheoretiker Waskönig 1978; Walther 2004, S. 100-124.

[64] Zu Schinkel und Hübsch zuletzt Nägelke 2012.

[65] Von Buttlar 1999a, S. 294-301.

[66] Peschken 2001, S. 109.

[67] Haus 2001, S. 352-355.

[68] Lorenz 1997, S. 29ff.

[69] Nerdinger 2002.

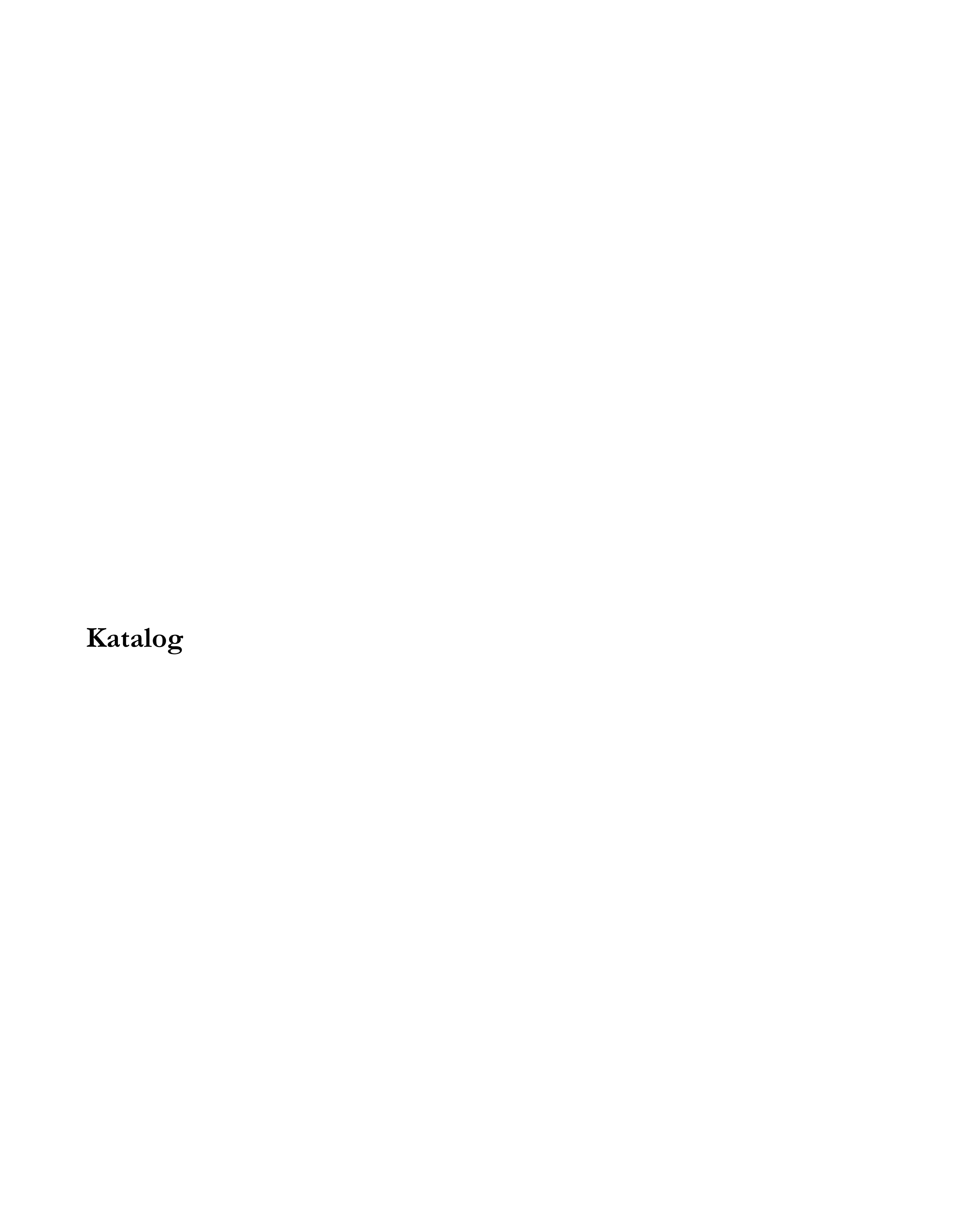
[70] Karl Bötticher: Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage. Festrede am 13. März 1846, in: Wiener Allgemeine Bauzeitung, Berlin 1846, S. 2-29.

[71] Peschken 2001, S. 150 (H. IV 1-3).

[72] So Knopp 1977, S. 251.

[73] Vgl. Forssman 1981, S. 203-208; Abri 2001.

[74] Suckale 2000; Haus 2001, S. 288f.



Katalog

Zeichnungen

zu Einrichtung eines neuen
Schauspiel=Hauses,
in Stettin.

Gilly, Frid. 1789.

I. Friedrich Gilly:

Entwürfe für ein Theater in Stettin (1789)

Die Entwürfe des jungen Friedrich Gilly für ein Theater in Stettin sind die ersten bekannten Zeichnungen des bereits zu seinen Lebzeiten als Genie gefeierten Künstlers. Sie waren bisher nur einem kleinen Forscherkreis bekannt und galten lange Zeit als verschollen, bis Erhard Roß sie 1992 in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen wiederentdeckte und ihnen einen ausführlichen Aufsatz in den Baltischen Studien widmete.[1] Dennoch blieben Sie von der Gilly-Forschung weitgehend unbeachtet, bis Christiane Salge sie erneut zum Thema eines Aufsatzes machte und die Blätter nun nach aufwendiger Restaurierung in der Ausstellung *Gilly – Weinbrenner – Schinkel* in der Göttinger Universitätskunstsammlung endlich einem breiten Publikum gezeigt werden können.[2] Für das zeichnerische Werk Friedrich Gillys, das zu einem großen Teil verloren gegangen ist,[3] ist das Zeichnungskonvolut von besonderer Bedeutung, zumal die Zeichnungen eine bisher unbekannte Facette seines frühen Œuvres und vor allem seines frühen Zeichenstils zeigen.[4]

Bereits zu Lebzeiten wurde der von seinem Vater David Gilly frühzeitig geförderte Friedrich Gilly über die Landesgrenzen Preußens hinaus als Genie gefeiert und verehrt.[5] Friedrich Gentz (1764-1832), ein bekannter Berliner Publizist, empfahl den jungen Architekten, der sich auf seiner Studienreise nach Paris befand, in einem Brief dem Archäologen und Kunstschriftsteller Karl August Böttiger in Weimar: „Aber was ich Ihnen sagen muss, […] ist, dass in diesem jungen Mann eines der ersten Kunstgenies wohnt, die unser Vaterland in diesem Zeitalter hervor gebracht hat."[6] Noch wesentlich schwärmerischer und ganz der romantischen Euphorie der Zeit entsprechend klingt die Schilderung Wilhelm Heinrich Wackenroders von seiner ersten Begegnung mit Gilly in einem Brief an Ludwig Tieck aus dem Jahr 1793: „Ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mir nicht erfreulicher sein konnte: mit einem jungen Architekten – Gilly – den Bernhardi kennt. Aber jede Schilderung ist zu schwach! Das ist ein Künstler! So ein verzehrender Enthusiasmus für alte griechische Simplizität! Ich habe einige sehr glückliche Stunden ästhetischer Unterhaltung mit ihm gehabt. Ein göttlicher Mensch!"[7]

Am 3. August 1800 starb Friedrich Gilly 28-jährig in Karlsbad an einer langwierigen, 1798 erstmals ausgebrochenen Tuberkulose.[8] Sein künstlerisches Werk ist demnach auf eine kurze Schaffensperiode begrenzt. Umso wertvoller ist jede Zeichnung und jeder Entwurf, der sich von ihm erhalten hat, selbst wenn er nur in Kopien überliefert ist, wie die Zeichnungen für das Theater in Königsberg (vgl. Kat. II). (MH)

Die Theaterentwürfe für Stettin

Im Jahr 1787 konnte in Stettin das alte, in einer Remise untergebrachte Komödienhaus aufgrund baulicher Schäden nicht mehr bespielt werden. Zur selben Zeit wurde mit Instandsetzungsarbeiten am Stettiner Spritzenhaus begonnen. Um das Theater schnellstmöglich wieder in Betrieb nehmen zu können und zudem Kosten zu sparen, schlug der preußische Oberbaudirektor David Gilly vor, beide Einrichtungen in einem Gebäude unterzubringen. Das Spritzenhaus sollte weiterhin im Erdgeschoss des Gebäudes verbleiben, während ein neues Theater mit fast 300 Plätzen in den bei-

den oberen Geschossen eingebaut werden sollte. Die Ausarbeitung eines entsprechenden Entwurfs übertrug David Gilly seinem fünfzehnjährigen Sohn Friedrich Gilly.[9]

Die Familie Gilly war seit 1782 in Stettin ansässig. In David Gillys Zuständigkeit als Oberbaudirektor fielen unter anderem die zahlreichen Neubauten der nach dem Siebenjährigen Krieg prosperierenden See- und Handelsstadt. Seinen Sohn Friedrich Gilly bildete er, wie im 18. Jahrhundert noch durchaus üblich, selbst im Baufach aus. Dieser stellte sich schnell als talentierter Zeichner heraus und erhielt mit dem Auftrag für das Theater in Stettin seine erste Bewährungsprobe. Noch während der Entwurfsarbeiten wurde der Vater ins Oberbaudepartement nach Berlin berufen und die Familie zog 1788 nach Berlin. Dort konnte Friedrich Gilly, vermittelt durch seinen Vater, als Baukondukteur arbeiten. Der junge Gilly knüpfte schnell Kontakte zu den bedeutenden, ebenfalls gerade erst nach Berlin berufenen Architekten Carl Gotthard Langhans und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Die in diesen Kreisen geführten Diskussionen über Reformen im Theaterbau beeinflussten vermutlich auch seinen Entwurf für das Stettiner Theater.[10]

Die grundlegende Struktur dieses Projekts basiert freilich noch weitgehend auf den Theorien des bekannten barocken Architekturtheoretikers Leonhard Christoph Sturm. Dieser hatte eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung eigenständiger, freistehender Theaterbauten gespielt.[11] Sturm entwickelte die Raumkonstellation seiner Theaterentwürfe ausgehend von der Breite des Proszeniums. Dieses Maß sollte zwischen 20 und 30 Fuß betragen und verdoppelt werden, um die gesamte Breite des Theaters festzulegen. Die doppelte Länge des Proszeniums diente zugleich als Längenvorgabe für Bühne und Zuschauerraum, wodurch sich ein Verhältnis dieser beiden Räume von 1:1 ergibt. Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein wurden diese Proportionsprinzipien von einigen Architekturtheoretikern vertreten.[12]

Auch Friedrich Gilly orientierte sich für den Stettiner Theaterbau an diesen Proportionen, wobei er aber den Zuschauerraum etwas länger als die Bühne und das Proszenium deutlich breiter gestaltete, als es nach Sturms Theorie vorgesehen war. Dadurch verbesserte sich die Sicht der seitlichen Plätze auf die Bühne erheblich. Gilly, dem die für die Zuschauer möglichst vorteilhafte Sitzverteilung wichtig war,[13] wurde dabei vermutlich von Carl Gotthard Langhans beeinflusst, der bereits 1782 im Breslauer Theater ein im Verhältnis zur Zuschauerraumbreite geweitetes Proszenium gebaut hatte. Generell war die Verbesserung der Sicht und Akustik eines der Hauptanliegen bei der um 1800 diskutierten Reform der Theaterarchitektur.

Langhans sowie Pierre Patte propagierten einen elliptischen Zuschauerraum, von dem sie sich eine gute Akustik im Zuschauerraum versprachen. Andere Architekten, unter ihnen Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, bevorzugten hingegen die Halbkreisform.[14]

Aufgrund des schmalen Grundrisses des Stettiner Spritzenhauses war es Gilly nicht möglich, eine dieser beiden Formen aufzugreifen. Daher kombinierte er eine rechteckige Grundfläche mit einem Halbkreis. Zudem kam er der ab etwa 1770 laut werdenden Forderung nach einem reinen Sitzparterre nach und ließ die Stehplätze – bis auf die Stehplätze auf der Galerie – ganz weg. Der Zuschauerraum wurde in dieser Hinsicht ausgesprochen fortschrittlich geplant – wobei Fortschritt zugleich eine Disziplinierung des Publikums bedeutet, das durch den Sitzzwang gleichsam gebändigt wurde.[15]

In eine Nische der Proszeniumswand plante Friedrich Gilly eine antikisierende Skulptur, die er durch eine darüber angebrachte Inschrift als Thalia, die Muse der Komödie, auswies. Was er als Pendant auf der gegenüberliegenden Seite vorsah, lässt sich nicht mehr erschließen. Bedeutsam ist der Dativ „Thaliae", der den Schriftzug als Weiheinschrift ausweist: Das Theater wird dadurch zum Musentempel verklärt und erfährt eine Sakralisierung im Sinne des aufklärerisch-idealistischen Programms der Bildung und Erziehung.

Zur Umsetzung von Friedrich Gillys Projekt ist es jedoch nicht gekommen.[16] (MM Red. MH)

Zur Präsentationsform von Friedrich Gillys Entwurf für Stettin

Das Konvolut mit den originalen Entwurfszeichnungen Gillys besteht aus vier Zeichnungsblättern und einem Umschlag mit dem Titel *Zeichnungen zu Einrichtung eines neuen Schauspiel-Hauses, in Stettin* sowie der darunter in kleinerer Schrift verzeichneten Namensnennung und Datierung „Gilly, Fridr. 1789." (Kat. I, Umschlag) Das erste Blatt ist durch einen geraden Federstrich in zwei Hälften geteilt und zeigt zwei Aufrisse des Gebäudes: oben den

„Aufriß nach den Kohlmarkt“ und unten den „Aufriß nach der sogenandten Mönchen-Straße“ (Kat. I-1). Das zweite Blatt zeigt drei Zeichnungen, das „Profil nach der Länge“, darunter jeweils den „Grundriß der zweÿten / und der ersten Etage“ (Kat. I-2). Blatt drei und vier präsentieren das „PROFIL durch die zweÿte Etage“ (Kat. I-3) und das „QUER-PROFIL, durch die zweÿte Etage“ (Kat. I-4). Die Blätter waren ursprünglich zu einer Mappe gebunden; erst im Zuge der jüngsten Restaurierung wurde die Bindung unter Aufbewahrung des Fadens gelöst.

Die Zeichnungen sind von besonderer Qualität und zeigen eine im Kontext der preußischen Bauverwaltung eher ungewöhnliche, überaus kunstvolle Darstellungsform. Allerdings hat sich von David Gilly eine auf das Jahr 1794 datierte Karte vom „Brombergschen Canal“ erhalten, die ganz ähnliche Darstellungsmittel aufweist (Abb. 47).[17]

Stilistisch entsprechen Gillys Zeichnungen noch den im Barock üblichen Darstellungskonventionen; die tragenden Wände sind in dunklem Schwarz getuscht und die Ansichten und Schnitte grau laviert und in den Details mit einer zarten Farbigkeit versehen.[18] Zwei der Blätter fallen dabei aufgrund ihrer Präsentationsform besonders auf. Es sind die Zeichnungen, die mit „PROFIL durch die zweÿte Etage“ und „QUER-PROFIL, durch die zweÿte Etage“ bezeichnet sind.

Der erste der beiden genannten Entwürfe (Kat. I-3) zeigt einen querformatig ausgeführten Längsschnitt durch den Theaterbau, der vermeintlich auf einem Blatt gezeichnet ist, das kunstvoll auf einem darunter liegenden Blatt drapiert zu sein scheint. Deutlich hebt es sich durch die Farbigkeit ab: Das untere Blatt wirkt durch eine grünlich-gelbliche Lavierung deutlich vergilbt, während das obere einen helleren Weißton zeigt. Es scheint an den beiden oberen Ecken mit einer Art Siegellack auf seiner vergilbten Unterlage befestigt zu sein.

Räumlichkeit wird illusioniert, indem das „obere“ Blatt sowie der Siegellack Schatten auf das untere Blatt zu werfen scheinen. Außerdem überschneidet der Lack einen umlaufenden, aus einer dickeren inneren und einer dünneren äußeren Linie gezogenen Rahmen, der das „untere“ Blatt umgibt. Dieses wirkt unversehrt, wohingegen das „obere“ Blatt geknickt, gerollt und zum Teil ausgefranst erscheint. Während sich seine rechte obere Ecke illusionistisch aufwölbt, scheint sich die linke leicht nach vorn einzurollen.

Noch bemerkenswerter ist die untere Kante dieses illusionistisch gezeichneten „oberen“ Blattes. Hier ist ein großer Teil des Papierstücks nach oben geknickt und kunstvoll gefaltet. Es wird sogar so weit umgeknickt, dass die gesamte untere Etage des Gebäudes verdeckt wird: nur noch Teile des Gebälks des unteren Geschosses, das weiterhin als Spritzenhaus dienen soll, sind zu sehen.

Durch diesen zeichnerischen Effekt zieht Friedrich Gilly geschickt die Aufmerksamkeit von dem von ihm nicht veränderten Erdgeschoss ab und rückt seinen eigenen Entwurf des Theatereinbaus in den Fokus. Beinahe ironisch erscheint die Anbringung des Maßstabs auf der durch das Hochklappen sichtbar gemachten Blattunterseite: Dasjenige, das eigentlich Ordnung und Maß anzeigen sollte, erscheint schief und wird in Bewegung gebracht. Insgesamt erzielt Gilly die Illusion des „Blattes auf dem Blatt“ durch den Einsatz von Lavierungen und Verschattungen, die er so geschickt ausführt, dass sie erst bei näherem Hinsehen als Täuschung zu durchschauen ist.

Die Zeichnung „QUER-PROFIL, durch die zweÿte Etage“ (Kat. I-4), zeigt ebenfalls die illusionistische Darstellung eines aufgelegten Blattes. Wieder scheint sich das „obere“ Blatt einzurollen. Abermals wird dadurch die untere Etage fast ganz verdeckt und nur noch durch einige sichtbar gebliebene Balken angedeutet. Während bei der zuvor besprochenen Zeichnung das „oben“ liegende Blatt größer als das „untere“ erscheint und nur durch das Umknicken des unteren Randes auf diesem Platz findet, ist beim „QUER-Profil“ das „obere“ Blatt um einiges kleiner als seine vermeintliche Unterlage. Am unteren Blattrand überschneidet es bereits den doppelten schwarzen Rahmenstrich, der auch hier das „untere“ Blatt umgibt.

Da illusionistische Siegellack-Fixierungen fehlen und der obere Bereich der illusionierten Blattunterlage frei bleibt, scheint es, als wäre das „obere“ Blatt an den unteren Rand des Unterlagenblattes gerutscht. Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass Gilly den im gleichen Maßstab wie den Längsschnitt gezeichneten Querschnitt auf einem Hochformat unterbringen musste, das ohnehin größere Leerflächen geboten hätte.

Wenngleich die Illusion des „Blattes auf dem Blatt“ höchst originell erscheint, handelt es sich dabei nicht um eine Invention des jungen Gilly.[19] Vielmehr findet sich diese Art der Darstellung im Bereich der Architekturzeichnung schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts –

beispielsweise in Präsentationsentwürfen Filippo Juvarras. Nach Auffassung Elisabeth Kievens handelt es sich bei Juvarras Entwurf für den Concorso Clementino der Accademia di San Luca in Rom aus dem Jahre 1705 (Abb. 46) um die früheste Architekturzeichnung dieser Art.[20] Sie zeigt einen Aufriss, zu dem ein Grundriss gehört, der sich auf einem fingierten Einsatzblatt befindet. Weiterhin versieht Juvarra sein illusionistisches Blatt mit Winkelmaß und Zirkel links und rechts.[21]

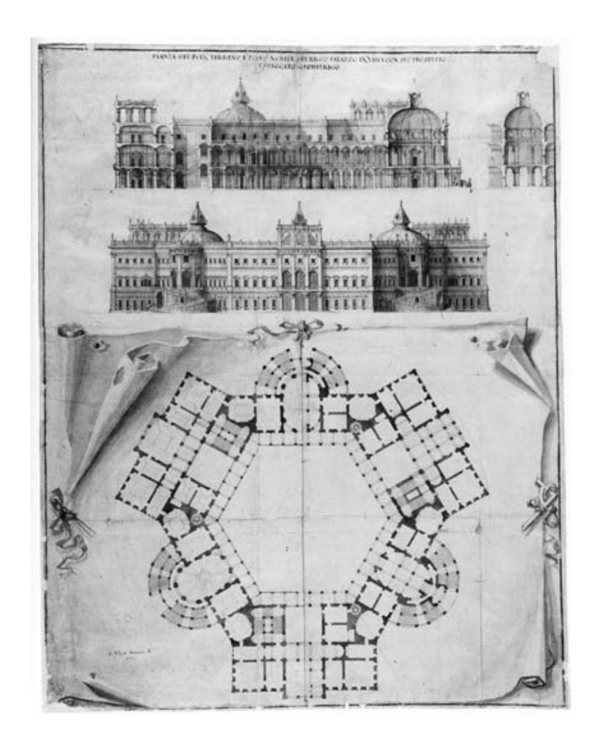


Abb. 46: Filippo Juvarra: Wettbewerbsentwurf für den Concorso Clementino der Accademia di San Luca in Rom, Entwurf des Palastes in Grundriss, Aufriss und Schnitt, 1705

Auch zwei Jahre später wendet Juvarra in seinem Entwurf zu einer Kirche im Halbgrundriss und Aufriss – eine Ehrengabe für die Aufnahme in die römische Accademia di San Luca – diese Darstellungsart an. Er präsentiert dem Betrachter ein aufgelegt wirkendes „Zusatzblatt“ mit scheinbar eingerollten Rändern. Damit schafft er verschiedene Realitätsebenen.[22] Elisabeth Kieven zufolge war der „Typus der großen, anspruchsvollen Architekturzeichnung [...] mit Juvarras Werken von 1705 und 1707 etabliert worden. Da der Entwurf in der Akademie aushing, konnte er gesehen und auch kopiert werden. Die große Wirkung des Blattes belegen eine Reihe Kopien. Juvarra selbst fertigte eine zweite Ausführung an, die auch eine Darstellung des Querschnitts einschließt.“[23]

Im Unterschied zu Juvarra stellt Gilly zwar nicht zwei verschiedene Bestandteile des Entwurfs dar, sondern lediglich jeweils einen Schnitt. Dennoch steht seine Zeichnung in der Tradition dieser Darstellungsweise, die im übrigen auch druckgraphische Verbreitung fand.[24]

Die illusionistische Präsentation der Architekturzeichnung, die nicht nur das Können des Architekten als Inventor zeigt, sondern auch dessen Virtuosität als Zeichner, wurde im frühen 18. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen – insbesondere im Umkreis der römischen Wettbewerbe. Auch Carlo Marchionni reichte 1728 einen Wettbewerbsentwurf für den Concorso Clementino der römischen Akademie ein, bei dem er insbesondere für den Querschnitt des Hauptgebäudes und für die Vedute die spektakulären Zeichnungen Juvarras von 1705 rezipierte.[25] Er zeigt einen Ausschnitt des Grundrisses des Hauptgebäudes, der scheinbar auf einem Blatt mit sich aufrollenden Rändern die Disposition in den oberen Geschossen des Mitteltraktes angibt. In der geforderten Schnittdarstellung ist scheinbar ein kleineres Blatt mit Reißzwecken auf der „Unterlage“ befestigt. Diese Art der Darstellung wurde nicht gefordert, vielmehr demonstriert Marchionni hier sein zeichnerisches Können, er spielt mit der Illusion und emanzipiert seine Architekturzeichnung vom reinen Zweck.[26] Auch Luigi Vanvitelli, ein Schüler Macchionnis, sowie Girolamo Toma, der als Zeichner in Vanvitellis und Salvis Büro arbeitete, bedienten sich dieser Präsentationsform. In Tomas Entwurf für das Langhaus, den er um 1758 für den Wettbewerb des Concorso Clementino anfertigte, zeigt er seine zeichnerische Virtuosität: der hellgrau eingefärbte Blatthintergrund wird scheinbar zum „Reißbrett“ auf dem die aufliegende Zeichnung mit fingierten Reißzwecken befestigt ist und sich an den Enden einzurollen scheint. Der Maßstab ist in Form eines fingierten Lineals angegeben. Weiterhin erscheinen Stechzirkel und Feder – Arbeitsinstrumente des Künstlers – unter dem Blatt. Das Projekt entrollt sich scheinbar vor unseren Augen; die Architektur erscheint als Bild, jedoch nur ausschnitthaft, was die Neugier des Betrachters wecken soll.[27]

Selbst wenn Gilly die einflussreichen Zeichnungen Juvarras oder seiner Schüler nicht gekannt haben sollte: entsprechende Stichreproduktionen Giovanni Battista Piranesis, in denen dieses Motiv verarbeitet wurde, befan-

den sich nachweislich in seinem Besitz.[28] Der Entwurf für eine Kanzel in Grund- und Aufriss entstand in den Jahren 1745-47 und präsentiert einen mit Ornamenten versehenen Aufriss, der sich auf einem mehrmals eingerollten, fingierten Einzelblatt befindet. Dieses scheint auf die rechte Blattseite gerutscht, sodass es erscheint, als schaute man auf den gerade entstandenen Entwurf, der sich neben einer den Grundriss tragenden Steintafel – scheinbar unter dem fingierten Blatt befindlich – auf dem Schreibtisch des Künstlers befindet. Ranken und Medaillonketten, die um beides gewickelt sind, heben die Darstellung in eine eigene Dimension und machen sie zum Schaubild.[29]

Mit diesen älteren Darstellungen verbindet Gillys Zeichnungen die fingierte Darstellung eines Blattes auf einem anderen, das sich einrollt oder geknickt erscheint, die Ausschnitthaftigkeit durch scheinbares Verdecken von Teilen der gezeichneten Architektur, die Befestigung des illusionistischen Blattes (in Gillys Zeichnung mit Siegellack festgeklebt) sowie das Verrutschen eines fingierten oberen Blattes. Die Anbringung der Skalierung auf der scheinbaren Blattunterseite ist möglicherweise tatsächlich eine Invention Gillys.

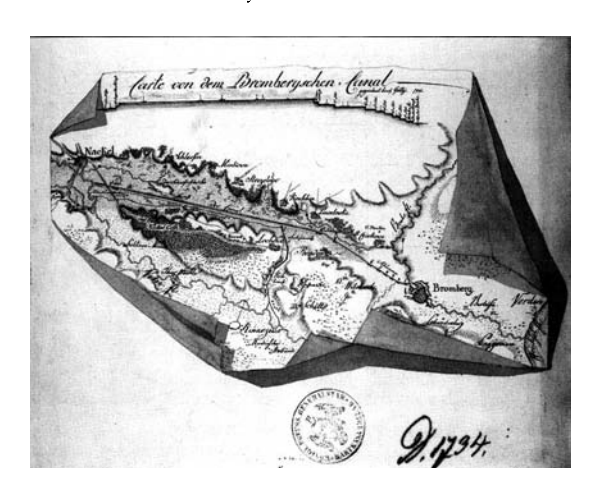


Abb. 47: David Gilly: Carte von dem Brombergschen Canal, 1792

David Gillys spätere Karte vom „Brombergschen Canal" (Abb. 47) wiederum wirft die Frage nach der Verbreitung dieses Darstellungsmodus im preußischen Bauwesen auf und animiert zur Diskussion, inwieweit Friedrich Gilly selbst an der Ausführung derartiger Karten beteiligt gewesen sein könnte.

Insgesamt zeigt der fünfzehn- bis siebzehnjährige Gilly in seinen Entwürfen nicht nur sein Können als Architekt, sondern stellt im Besonderen seine Virtuosität als Zeichner unter Beweis. Dabei bedient er sich zu dieser Zeit noch barocker Darstellungsmittel, die er in späterer Zeit nicht mehr verwendete. Gleichzeitig zeigen die technischen Details – etwa bei der Darstellung des Dachwerks – die frühklassizistische Schulung durch seinen Vater David Gilly. Vergleichbare Visualisierungen von Holzkonstruktionen findet man beispielsweise in dessen *Handbuch der Landbaukunst*.[30] Allgemein demonstrieren die Zeichnungen für das Theater in Stettin den Stellenwert, den die Beherrschung der Zeichnung als Medium für den Beruf des Architekten um 1800 hatte. Nicht ohne Grund wurde Friedrich Gilly später an der 1799 gegründeten Bauakademie als Lehrer für Architekturzeichnen berufen.[31] (JH)

---

[1] Roß 1992, s. hierzu auch Anm. 3 des Aufsatzes von Chr. Salge in diesem Band.

[2] Die Restaurierung konnte 2014 mit den Mitteln der Zentralen Kustodie finanziert werden. Siehe zur Restaurierung auch den Restaurierungsbericht im Archiv der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

[3] Vgl. Reelfs 1981, S. 18.

[4] Vgl. hierzu den Aufsatz von Chr. Salge in diesem Band.

[5] Vgl. Neumeyer 1997, S. 9.

[6] Wittichen 1909/10, Bd. 1, S. 226f.

[7] Zitiert nach Neumeyer 1997, S. 10.

[8] Börsch-Supan 2010, S. 78, 82.

[9] Vgl. Roß 1989, S. 392-395.

[10] Ein Beispiel für Erdmannsdorffs Auseinandersetzung mit dem Thema Theaterbau bietet ein Brief aus Mantua vom Oktober 1789, in dem er über das dortige Theater berichtet: „Das Theater [...] macht immer noch einen edlen Anblick, ob es schon viel zu viel in die Länge gedehnt ist, - wäre unstreitig schöner, wenn man ganz die Form der Alten beibehalten hätte, den halben Zirkel […], wo die größte Zahl von Menschen fast alle gleich gut, sowohl sehen als hören können, wo auch die Stimme den besten Effekt machen muß. Alle unsere modernen Theater sind für die eigentlichen Schauspiele so unvorteilhaft, als an sich unansehnlich, zu nichts bequem, als zu kleinen Zusammenkünften, wo man auf das, was auf der Bühne vorgeht, nur ganz wenig acht hat […]." – zit. nach Riesenfeld 1913, S. 97f. Reformbedürftig waren Erdmannsdorff zufolge die optischen und akustischen Verhältnisse im Zuschauerraum. Die Lösung wäre ein im Halbkreis amphitheatralisch aufsteigender Zuschauerraum gewesen – ohne Logen und Ränge und mithin ein Zuschauerraum für eine gleichberechtigte Gemeinschaft. Aber in der noch stark höfisch und ständisch empfindenden Gesellschaft des 18. Jahrhunderts war ein derartig auch gesellschaftspolitisch modernes Theater noch nicht vorstellbar. (Anm. MH).

[11] Meyer 1998, S. 34f.

[12] Zielske 1974, S. 42.

[13] Vgl. Roß 1989, S. 394f.

[14] Vgl. Meyer 1998, S. 78-80; Riesenfeld 1913, S. 97f. –

siehe auch Anm. 10.

[15] Zur „Disziplinierung" des Parterres vgl. Meyer 1998, S. 180-186.

[16] Vgl. Roß 1992, S. 44.

[17] David Gilly: *Carte von dem Brombergschen Canal*, kolorierte Handzeichnung, 230 x 330 mm, abgebildet bei Ritter 2008, S. 128, Abb. 5.

[18] Nerdinger 1986, S. 40.

[19] Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Chr. Salge in diesem Band.

[20] Kieven 1993, S. 194.

[21] Ebd., S.196.

[22] Ebd., S. 204.

[23] Ebd.

[24] Siehe den Aufsatz von Chr. Salge in diesem Band.

[25] Kieven 1993, S. 272.

[26] Ebd., S. 274.

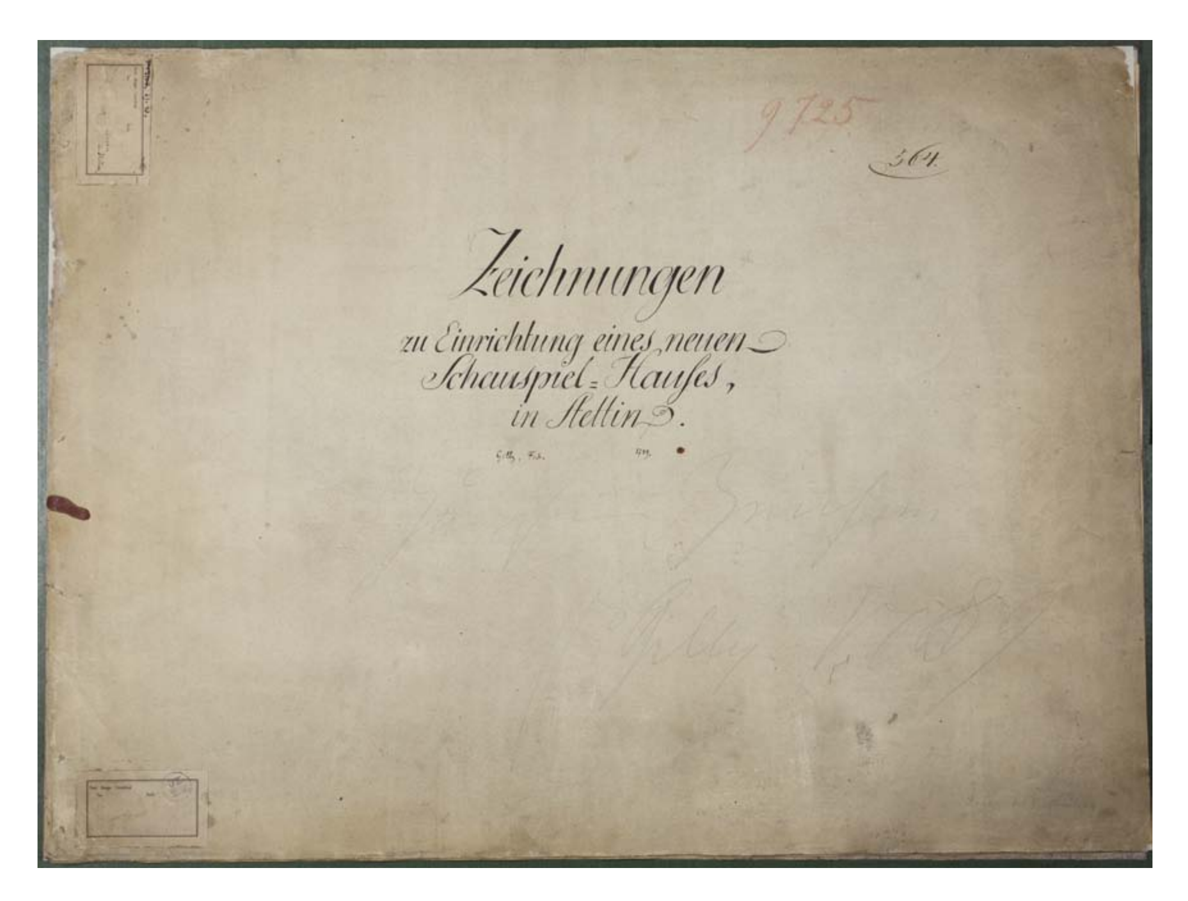
[27] Ebd., S. 242.

[28] Siehe Neumeyer 1997, Anhang 2, Gillys Bücher- und Kupferstichsammlung, Nr. 32-35, sowie den Aufsatz von Chr. Salge in diesem Band.

[29] Kieven 1993, S. 330.

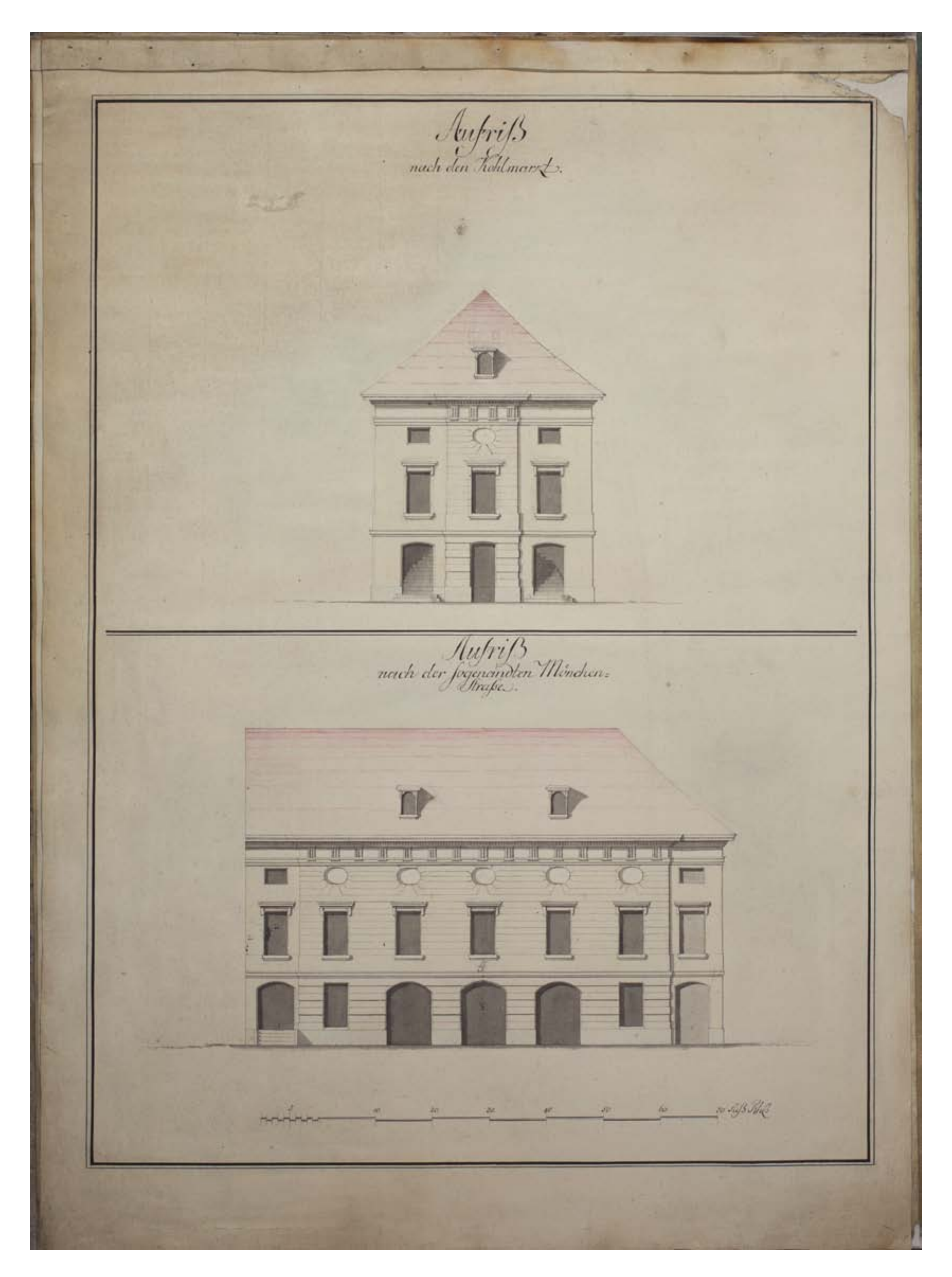
[30] Gilly 1811, Fig. 115-119.

[31] Salge 2013, S. 395.



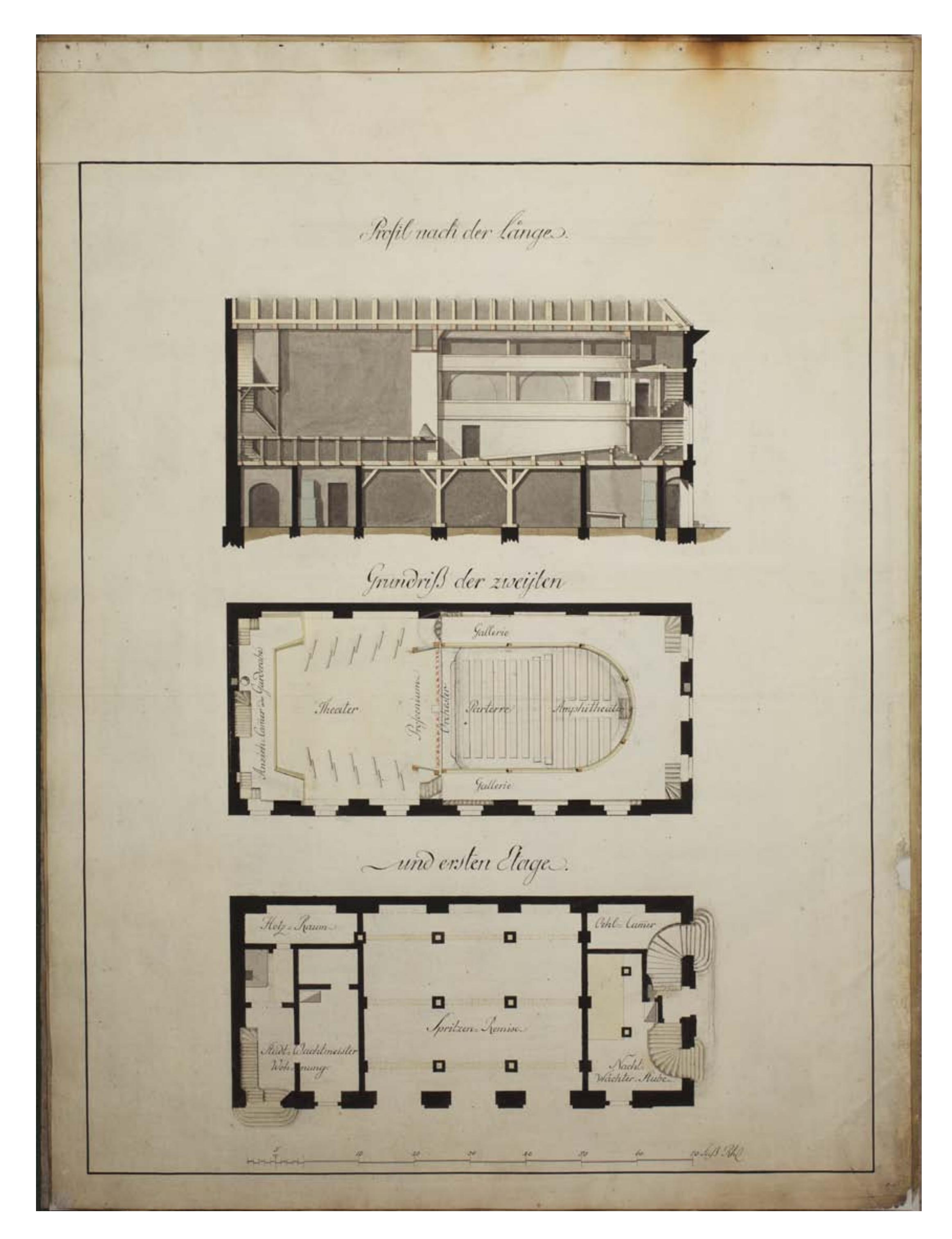
Kat. I-Umschlag: Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Theater in Stettin, Umschlag

Feder in schwarz, graubraunes Papier, 461 x 632 mm (in gefaltetem Zustand), Göttingen, Kunstsammlung der Universität



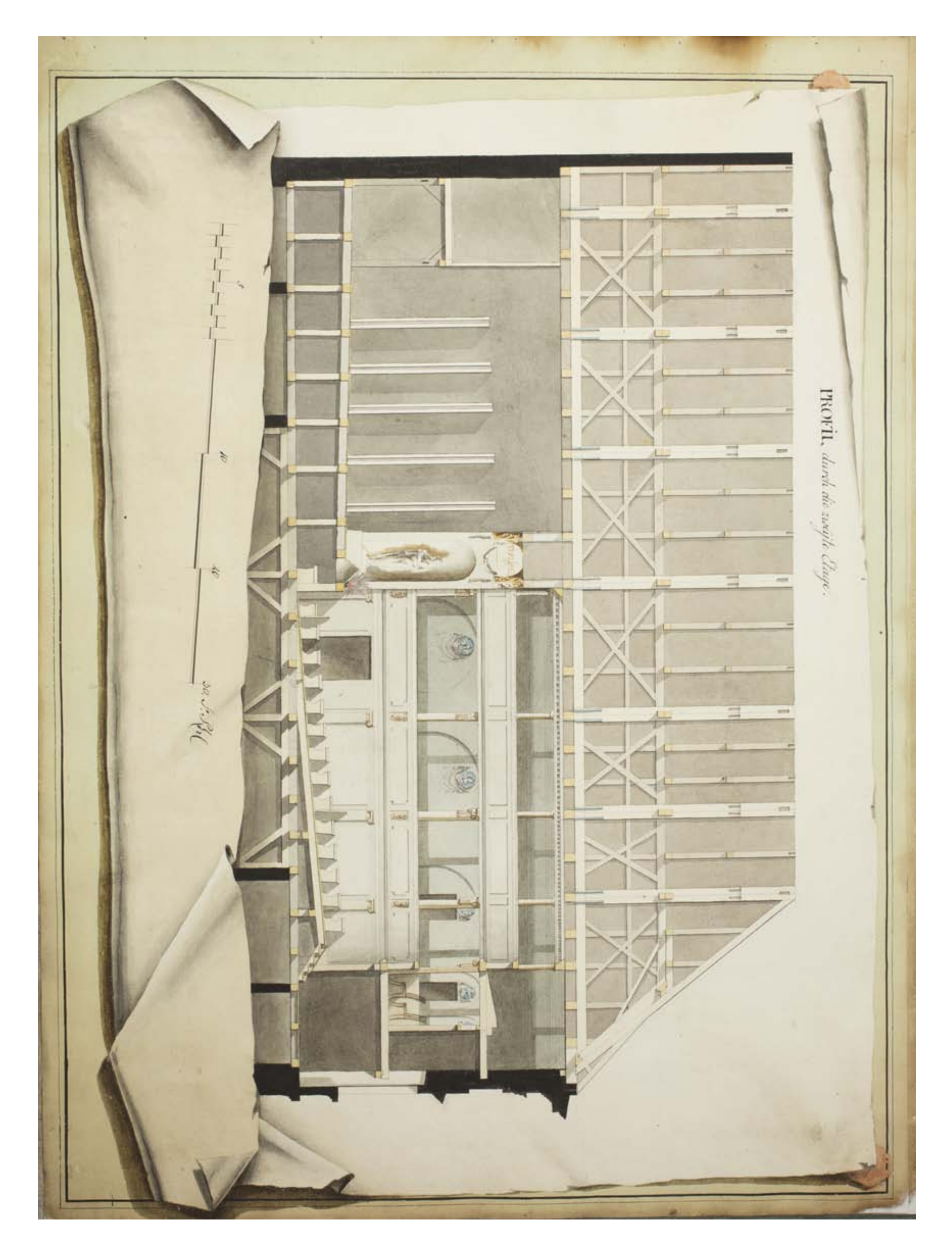
Kat. I-1: Friedrich Gilly:
Entwürfe für ein Theater in Stettin,
Aufriß nach dem Kohlmarkt / Aufriß
nach der sogenannten Mönchen-Straße

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 624 x 452 mm,
Darstellungsgröße: 551 x 409 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. I-2: Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Theater in Stettin, Profil nach der Länge, Grundriß der zweÿten und ersten Etage

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 623 x 457 mm,
Darstellungsgröße: 541 x 412 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



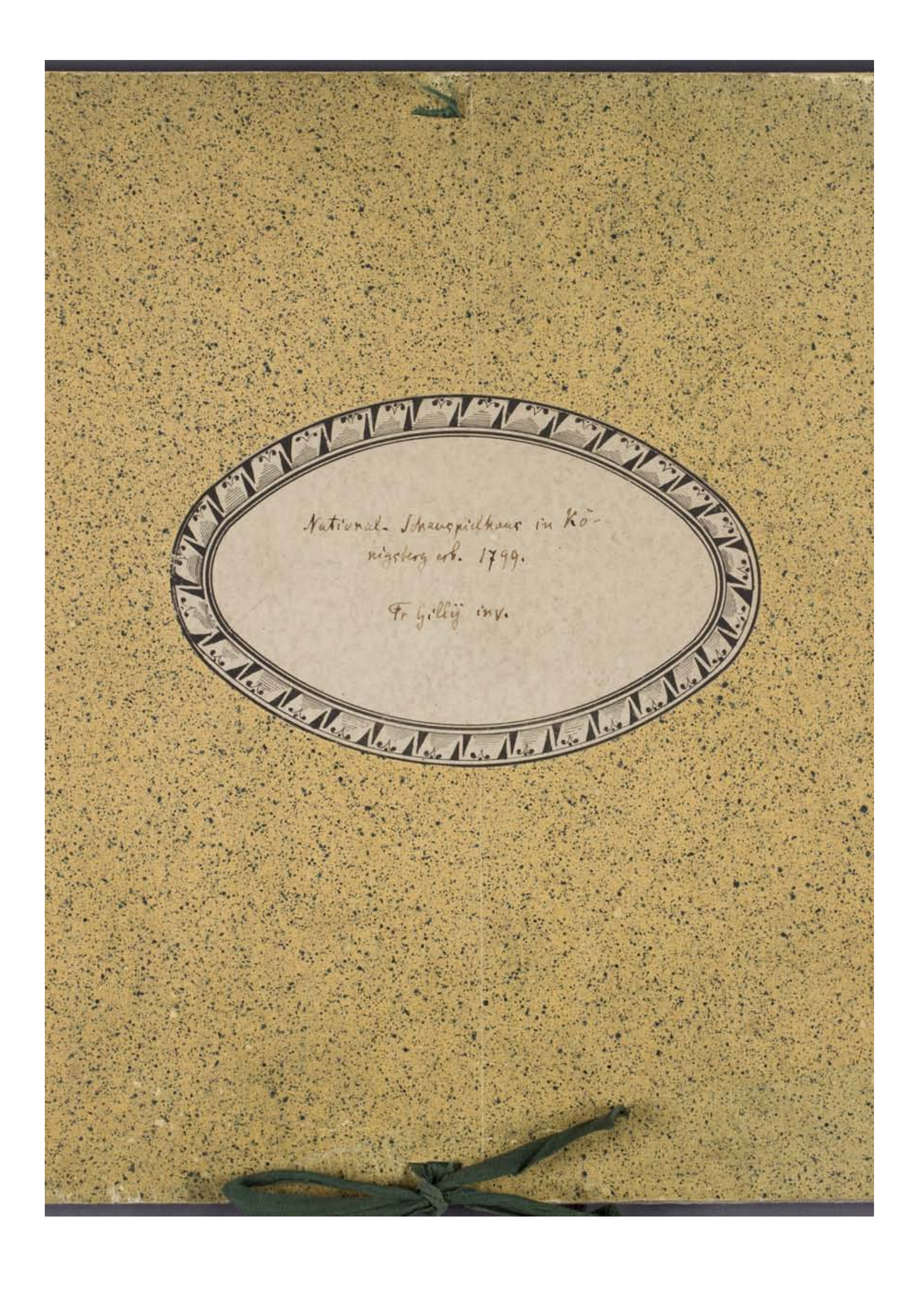
Kat. I-3: Friedrich Gilly:
Entwürfe für ein Theater in Stettin,
Profil durch die zweÿte Etage

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 459 x 626 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. I-4: Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Theater in Stettin, QUER-PROFIL durch die zweÿte Etage

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 627 x 461 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität


National- Schauspielhaus in Kö-
nigsberg erb. 1799.
Fr. Gilly inv.

II. Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly:

Entwürfe für das Schauspielhaus in Königsberg (1799)

Im Jahre 1799 erhielt Friedrich Gilly den Auftrag für den Entwurf eines Schauspielhauses für die Stadt Königsberg in Ostpreußen. Zehn Jahre nach den Theaterentwürfen für Stettin befasste er sich mit einem vergleichbaren Projekt. Gerade von einer knapp zweijährigen Studienreise durch Deutschland, Frankreich und England zurückgekehrt, schien er prädestiniert, diese technisch wie gestalterisch anspruchsvolle Aufgabe zu lösen.[1] Die Originalzeichnungen des Königsberger Theaterentwurfs gelten heute als verschollen. Erhalten haben sich lediglich Nachzeichnungen, von denen sich ein gebundenes Konvolut in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen befindet.

Theaterstudien in Paris

Auf seiner Studienreise in den Jahren 1797 und 1798 hatte Gilly vor allem die neuesten Theater in Paris studiert. Er fertigte zahlreiche Zeichnungen von den modernsten Bauten an, wobei sein Hauptinteresse auf der Konstruktion und Gestaltung der Innenräume lag.[2] Bekannt ist unter anderem Gillys Zeichnung des Zuschauerraums des Pariser Théâtre National de l'Odéon (1762-1778), das Charles De Wailly entworfen hatte.[3] Sie zeigt einen Blick in den annähernd kreisrunden Zuschauerraum, von dem ein Viertelkreis für die Bühne ausgespart blieb. Zwischen die umlaufenden Kolossalsäulen sind in einer geschwungenen Kurve die Ränge eingezogen. Ein solches kreisförmiges Theater mit einem mehr als halbkreisförmigen Zuschauerraum muss Gilly fasziniert haben, war doch hier das Ideal eines antiken Theaters auf ganz neue Weise umgesetzt. Die Decke war pantheonartig gewölbt; Kreis und Kugel waren die stereometrischen Grundformen, aus denen der Entwurf entwickelt wurde. Friedrich Gilly kam mit zahlreichen neuen Eindrücken in seine Heimatstadt zurück und plante, eine deutschsprachige Theaterbautheorie zu schreiben und damit die französischen Theaterbaureformen auch in Deutschland zugänglicher zu machen. Dieses Projekt konnte Gilly vor seinem allzu frühen Tod aber nicht mehr verwirklichen.[4] (MH)

Das Theater in Königsberg: erste Umbaupläne

Das alte Königsberger Theater, das als Ackermannsches Theater bezeichnet wurde, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts für die prosperierende Handelsstadt Königsberg zu klein geworden.[5] Es fasste im Parkett nur 300 Plätze; mit den Rängen und der Galerie wird es zusammen zwischen 600 und 700 Plätze gehabt haben.

Der private Eigentümer und Betreiber des Hauses, der Kaufmann Bruinvisch, dachte deshalb bereits im Jahre 1793 über einen Abriss des Gebäudes nach, um ein größeres Theater mit einer effektiveren, das heißt vor allem lukrativeren Ausnutzung des Theaterbaus zu erreichen. Er erteilte einem Königsberger Zimmermann namens F. C. Iwenz den Auftrag zur Anfertigung der Neubaupläne.

Bereits am 30. August 1793 lagen die Pläne von Iwenz mit Aufrissen, Quer- und Längsschnitten vor. Das Projekt wurde aber vorerst nicht realisiert.

Erst ein Brand am 27. Oktober 1797, der das Gebäude stark in Mitleidenschaft zog, machte die Planungen für das Theater wieder

aktuell, und es wurden Gelder für einen Neubau gesammelt. Den Auftrag für die Zeichnungen erteilte David Gilly, Leiter der preußischen Baubehörde, wie schon in Stettin, seinem Sohn. Dieser war in der Zwischenzeit vor allem durch seine Pläne für das Friedrichsdenkmal bekannt geworden (Abb. 1). 1799 waren die Zeichnungen für Königsberg fertig.

Friedrich Gilly bezeichnete das Theater programmatisch als Nationalschauspielhaus, denn zusätzlich zu den pädagogischen Aufgaben des Theaters sollte dieses eine nationenbildende Funktion erfüllen.[6] Aufführungen in deutscher Sprache sollten bei den Zuschauern ein Nationalbewusstsein entstehen lassen, das auf der gemeinsamen Sprache basiert und die Trennung der Gesellschaft in verschiedene Stände in den Hintergrund rücken lässt.[7] Hof- und Volkstheater sollten in den Nationaltheatern zu einer neuen Einheit finden.[8]

Gillys Entwurf

Ernst August Hagen hat Gillys Pläne für Königsberg gegenüber denen für Stettin als Fortschritt bezeichnet.[9] Die Nachzeichnungen nach den Originalentwürfen lassen eine recht genaue Rekonstruktion des vorgesehenen Theaterbaus zu. Entscheidend für die Planung war die Tatsache, dass die Grundmaße des Gebäudes, ähnlich wie in Stettin, durch einen Vorgängerbau bereits vorgegeben waren. Das Königsberger Schauspielhaus stand zwar frei auf dem Creutzischen Platz, so dass eine Vergrößerung des Baus theoretisch durchaus möglich gewesen wäre. Allerdings wurde aus Kostengründen auf den erhaltenen Fundamenten gebaut. Eine völlig neue Grundrisskonzeption, die Gillys eigenen theoretischen Überlegungen Rechnung getragen hätte, war in Königsberg aus Gründen der Kostenminimierung schlicht nicht möglich.[10] So blieb auch dieser Bau, wie der in Stettin, eine Kompromisslösung. (MH)

Immerhin konnte Friedrich Gilly einen elliptischen Zuschauerraum entwerfen, da das Gebäude in Königsberg mit einem Seitenverhältnis von etwa 1,95 : 1 deutlich breiter war als dasjenige in Stettin mit etwa 2,56 : 1. Dennoch blieb sein Theaterbauentwurf weitgehend konventionell. Eine Umsetzung der in Frankreich gesehenen Theatertypen war aufgrund der vorgegebenen Grundmaße nicht durchführbar.[11]

In den Zeichnungen für die Außenansichten lässt sich nun der für Gilly so typische frühklassizistische Formenkanon erkennen, der in Stettin noch nicht ausgeprägt war. Die Fassadengliederung ist deutlich auf geometrische Grundformen reduziert, und der Gesamteindruck des Gebäudes wirkt schwerer und kubischer als in Stettin. Der Eindruck wird bei den Außenaufrissen (Kat. II-1 r und II-2 r) noch verstärkt, da Gilly hier das Walmdach des Baus nicht einzeichnet. Auch im Innenraum gibt es Änderungen im Vergleich zum Stettiner Theater; die Stehplätze wurden weiter reduziert und die Galerie im Vergleich zu Stettin verkleinert, wodurch der Architekt die Idee zu einem Theater ohne Stehplätze weiterentwickeln konnte (Kat. II-9 r).

Änderung des Ausführungsentwurfs durch Iwenz

Das Schauspielhaus wurde zwar ausgeführt, allerdings nicht getreu nach den Entwürfen Friedrich Gillys. Vielmehr wurden die Pläne von dem Zimmermeister Iwenz erneut überarbeitet.

Kaufmann Bruinvisch, der Bauherr und Betreiber des Theaters, befand das Theater abermals als zu klein. Er fürchtete zu geringe Einnahmen, obwohl das Theater diesmal mit etwa 1000 Plätzen bereits 300 Plätze mehr bot als der alte Bau.[12]

So ließ der Bauherr ohne Gillys Wissen, obwohl dieser zur kostenlosen Anfertigung von Zeichnungen mit Änderungswünschen bereit war, Änderungen an den Entwürfen vornehmen. Der Zuschauerraum erhielt eine Sitzreihe mehr, wodurch die Bühne kleiner wurde und das Längenverhältnis von 1:1 aufgegeben wurde. Das von Gilly ansteigend konzipierte Parterre wurde flach gebaut, um mehr Sitzplätze einplanen zu können. Dies geschah auf Kosten der hinteren Reihen, für die sich die Sicht auf die Bühne verschlechterte. Weiterhin wurden die Proszeniumswände mit Logen ausgestattet,[13] auf die Gilly vermutlich wegen der schlechten Sicht verzichten wollte. An den deutlich eingezeichneten Sichtachsen in der Grundrisszeichnung (Kat. II-4 r) ist die Anordnung der Sitzplätze im Zuschauerraum deutlich nachvollziehbar. Das zuvor freie Proszenium, eine revolutionäre Neuheit, die die Bühne und den Zuschauerraum trennen sollte,[14] wurde durch die Logen in eine altbekannte Form zurückversetzt. Zusätzlich ließ Iwenz ein weiteres Logengeschoss einfügen. Um Platz für diesen Logenrang zu gewinnen, wurde die

Decke hoch gewölbt. Dadurch veränderten sich nicht nur die Akustik, sondern auch die gesamten Proportionen des Baus. Am Außenbau erschien nun ein weiteres Mezzaningeschoss, das den Bau unproportional in die Höhe streckte.

Auch die Inschrift, die nach Gillys Plänen recht schlicht „NATIONAL SCHAUSPIELHAUS ERBAUT IM JAHR MDCCLXXXXIX." hieß, wurde in das Vergil-Zitat „Amant alterna Camenae" geändert,[15] sodass auch in Königsberg versucht wurde, den Theaterbau als Musentempel in eine antike Tradition zu stellen. Schon in Gillys Entwurf sind zeittypische Antikenbezüge zu finden: etwa der Vorhang mit einer von einem Lorbeerkranz umgebenen Leier, die sich auf Apoll bezieht, sowie die Genien in den Zwickeln an den Seiten des Vorhanges (Kat. II-7 r).

Bei den Veränderungen durch Iwenz ist laut Hagens Beurteilung nur die Wirtschaftlichkeit, nicht jedoch die Schönheit des Gebäudes beachtet worden.[16] Die anspruchsvollere Inschrift vermochte die verminderte Qualität des Zuschauerraums nicht zu kompensieren.[17] Schon direkt nach der Eröffnung missfiel das Theater zahlreichen Besuchern, und auch David Gilly war entsetzt über die Ausführung der Pläne seines Sohnes.[18] Nur wenig später stellte David Gilly die kopierten und gebundenen Entwürfe Friedrich Gillys als Grundlage für das Theater in Posen zur Verfügung. Dieses wurde von 1802-1804 gebaut, so dass eine annähernd genaue Umsetzung der Zeichnungen Friedrich Gillys schließlich doch noch erfolgte (Abb. 55).[19] Das nur kurze Zeit nach der Errichtung durch einen Brand stark beschädigte Königsberger Theater wurde nach einem zwischenzeitigen Wiederaufbau 1835 endgültig abgerissen.[20] (MM Red. MH)

Zur Provenienz der Zeichnungen zum Königsberger Theater

Die Zeichnungsmappe aus der Kunstsammlung Göttingen ist weniger aufgrund der Qualität der Zeichnungen für die kunstgeschichtliche Forschung von besonderer Bedeutung, sondern vielmehr aufgrund ihres dokumentarischen Wertes. Denn bei den Blättern handelt es sich um Kopien nach Friedrich Gillys Originalentwürfen für das Königsberger Schauspielhaus, die leider verschollen sind.

Erhalten haben sich also lediglich die Nachzeichnungen der Entwürfe, die in zwei sehr ähnlichen Zeichnungsmappen vorliegen. Das eine Exemplar liegt im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin und das andere in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen.

Die Zeichnungen des Berliner Exemplars sind als Kopien nach Friedrich Gilly gekennzeichnet. Am unteren Blattrand findet sich die Bemerkung „Cop: im Monath Juli./1799" und darunter die Signatur mit den verschlungenen Maiuskeln „CFL" (Abb. 48). Hella Reelfs, die über Jahrzehnte das Werk Friedrich Gillys studiert hat, hat die Signatur als Carl Ferdinand Langhans aufgelöst und dem jungen Architektureleven damit die Zeichnungen der Mappe zugeschrieben.[21] Carl Ferdinand Langhans war ein Schüler Friedrich Gillys und Sohn des berühmten Berliner Architekten Carl Gotthard Langhans, der 1788-1791 das Brandenburger Tor errichtete. Eine Zuschreibung also, die überaus plausibel ist.

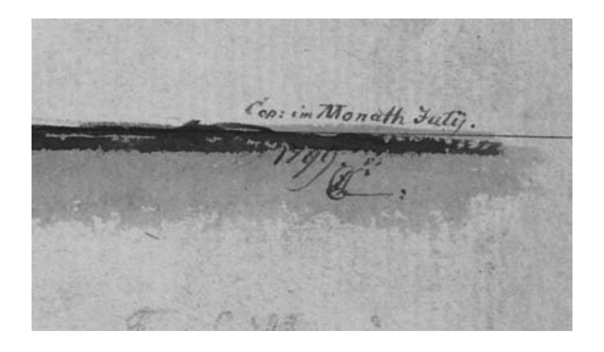


Abb. 48: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Blatt 1, Detail: Signatur

Die Göttinger Mappe ist gegenüber dem Berliner Exemplar nicht signiert; auf dem ersten Blatt (Kat. II-1r) findet sich lediglich die Aufschrift „Gillÿ inv.[enit]". Die Zeichnungen werden nur aufgrund der Zuschreibung der Berliner Mappe mit Carl Ferdinand Langhans in Verbindung gebracht. Einen Beleg dafür gibt es nicht. Dennoch wird der Zeichner sicher in dem Umkreis von Gillys Schülern zu suchen sein, vermutlich tatsächlich in der *Privatgesellschaft junger Architekten*, die Gilly zusammen mit Heinrich Gentz gründete und zu deren Mitgliedern neben Carl Ferdinand Langhans auch Martin Friedrich Rabe, Carl Haller von

Hallerstein und Karl Friedrich Schinkel zu zählen sind.[22] In dem Nachlass Carl Haller von Hallersteins befindet sich beispielsweise eine unkolorierte Kopie der Bühnenwand mit gemaltem Vorhang nach dem „Profil durch die Loge der Breite nach" (vgl. Kat. II-7r). Die Zeichnung zeigt allerdings nur einen Ausschnitt, auf dem die Schmuckelemente flüchtig skizziert sind (Abb. 56).[23]



Abb. 49: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Blatt 1: Vorder Ansicht



Abb. 50: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar in der Universitätskunstsammlung Göttingen, Vorder Ansicht (vgl. Kat. II-1 r)

Sowohl die Königsberger Entwurfszeichnungen von Gillys Hand als auch die heute in Berlin und Göttingen aufbewahrten Reinzeichnungen bzw. Kopien werden nicht nur als Arbeitsgrundlage für die Ausarbeitung der Baupläne gedient haben, sondern auch als Präsentationszeichnungen zur Vorlage für den Bauherren. Zudem sind sie in den Akten des Baudepartements aufbewahrt worden. Die Berliner Mappe befand sich nachweislich ehemals in der Kartensammlung des Königsberger Staatsarchivs. In den Akten wird sie als Zeichnungsmappe mit Entwürfen von Friedrich Gilly geführt, obwohl sie als Kopien von „CFL" ausgewiesen sind (D 221a).[24] Erst in den Wirren des 2. Weltkriegs gelangten die Zeichnungen in das Zwischenlager des Preußischen Staatsarchivs nach Göttingen und wurden von dort aus 1978 nach Berlin ins Preußische Staatsarchiv überführt.[25]

Die Göttinger Mappe wurde im Königsberger Stadtmuseum aufbewahrt, bevor sie in den Bestand des Kunsthistorischen Instituts der Albertus-Universität Königsberg überging.[26] Schließlich gelangte auch diese Mappe während des 2. Weltkriegs nach Göttingen, wo sie in Treuhandverwaltung für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz in der Universitätskunstsammlung bis heute aufbewahrt wird.

Wenngleich beide Zeichnungskonvolute als weitgehend identisch gelten,[27] lassen sich bei einem direkten Vergleich zahlreiche Unterschiede ausmachen. Das Göttinger Exemplar beinhaltet neun Zeichnungen. Durchgängig nummeriert von 1 bis 6 sind die Vorderansicht „No. 1" (Kat. II-1 r), die Seitenansicht „No. 2" (Kat. II-2 r), der Grundriss der zweiten Logen „No. 3" (Kat. II-6 r), das Profil durch die Logen der Breite nach „No. 4" (Kat. II-7 r), das Theater-Profil der Breite nach „No. 5" (Kat. II-8 r) sowie das Profil der Länge nach „No. 6" (Kat. II-9 r). Dann beginnt allerdings eine neue Nummerierung von 1-3 für eine Grundriss-Serie, die aus dem Grundriss des unteren Geschosses und des Parterres (Kat. II-3 r), dem Grundriss der ersten Logen und des Theaterbodens (Kat, II-4 r) sowie dem „Grundt-Plan" von F. C. Iwenz (Kat. II-5 r) besteht. Diese drei Pläne sind später zwischen „No. 2" und „No. 3" der ersten Serie eingebunden worden.

In der Berliner Mappe befinden sich dagegen nur 7 Blatt. Die Vorderansicht (1) (Abb. 49), die Seitenansicht (2), der Grundriss des Parterres, allerdings ohne Titel (3) (Abb. 51), der Grundriss der unteren Logen (4), das Profil durch die Logen (5, mit Vorhang), das Profil der Breite nach (6 – Theaterprospekt „Gewölbe") sowie als letzte Zeichnung das Profil der Länge nach (7) von F. C. Iwenz gezeichnet (Abb. 53). Die Göttinger Mappe beinhaltet also zwei Grundrisse mehr, einer davon ist der von Iwenz signierte Grundriss. Die Blätter der Göttinger Mappe sind alle nachträglich beschnitten, wobei am Iwenz-Blatt wesentlich breitere Streifen am oberen und unteren Blattrand fehlen (Kat. II-5 r). Demnach wurden sie erst nachträglich zu einem Konvolut gebunden. Die

Blätter der Berliner Mappe sind dagegen weitgehend in der Originalgröße (473 x 293 mm) als lose Blattsammlung erhalten, die allerdings Spuren einer früheren Bindung zeigt.[28] Auch hier ist das Blatt von Iwenz (7) deutlich beschnitten. Die von Iwenz signierten Blätter gehören deshalb vermutlich nicht zu den originalen Zeichnungsmappen.

Es lassen sich noch weitere Unterschiede feststellen. Die Zeichnungen der Berliner Mappe sind nur teilweise koloriert und enthalten zudem zusätzlich Aufschriften bzw. Inschriften mit Graphit sowie Zahlenfolgen zur Berechnung (Abb. 51). Das Blatt *Grundriss des Parterres* beispielsweise ist nicht koloriert und der Titel fehlt ganz. Auch die in Graphit vorgezeichnete Umrisszeichnung ist noch nicht vollständig in schwarzer Tinte ausgeführt. Stattdessen ist am unteren Rand eine mit Graphit ausgeführte Zahlenfolgen zu sehen, die auf Maßberechnungen schließen lässt. Es ist also davon auszugehen, dass das Blatt einen zwischenzeitlichen Arbeitsstand zeigt.

Die Blätter der Göttinger Mappe dagegen sind vollständig koloriert und betitelt sowie allesamt beschnitten. Möglicherweise sollte die Göttinger Mappe die Berliner ersetzen. Allerdings sind beide Konvolute nach ihrer Anfertigung in Berlin nach Königsberg gelangt.

Auf dem Iwenz-Blatt in der Göttinger Mappe ist folgende Randnotiz in Graphit zu lesen: „von Iwenz verändert" (Kat. II-5r.). Bei den Änderungen handelt es sich, vergleicht man den Grundriss mit dem aus der Berliner Mappe, um eine Modifikation der Treppen, die in der Iwenzschen Fassung nicht mehr als Wendeltreppen projektiert sind. Zudem wurden die Balkonlogen geteilt, so dass zwei weitere Logen in Richtung Bühne entstanden sind. Allerdings ist bekannt, dass der Zimmermeister Iwenz in seinem Ausführungsentwurf einen weiteren Logenrang eingefügt hat.[29] Für das zusätzliche Logengeschoss musste die von Gilly noch als gerade Balkendecke geplante Decke hoch gewölbt werden. Eine entsprechende Zeichnung eines zusätzlichen Logengeschosses findet sich in der Göttinger Mappe nicht.

Das Iwenz-Blatt in der Berliner Mappe zeigt den Längsschnitt durch das Gebäude. Im Vergleich offenbaren sich die Änderungen: hier ist nun tatsächlich die höher gewölbte Decke eingefügt. Allerdings lässt sich kein weiteres-Logengeschoss ausmachen. Auch die in den Quellen erwähnten, zusätzlich eingefügten Parkettplätze, die durch die Vergrößerung des Zuschauerraums zur Bühne hin entstanden sind, fehlen. Auf beiden Zeichnungen können zwölf Stuhlreihen gezählt werden. Die beiden Blätter können also nicht zu dem endgültigen Ausführungsentwurf von Iwenz zählen, sondern scheinen eher ein Zwischenstadium zu präsentieren.

Dies erklärt zudem, dass sich in der Sammlung der Altertumsgesellschaft Prussia in Königsberg eine weitere Mappe mit Zeichnungen des Königsberger Theaters befunden hat. Dabei handelte es sich um die Zeichnungen mit den Veränderungen des Zimmermeisters F. C. Iwenz. Der Titel der Mappe lautete: „Entwurf zum völligen Ausbau des Königsberger Schauspielhauses nach der Angabe des H. E. Kaufmann-Bruinvisch im Monat Mai 1800, gezeichnet von F.C.I[wenz]".[30] Es handelte sich nach Roß um eine Folge von sieben gezeichneten und kolorierten Blättern. Die Ansichten und Pläne zeigten die Veränderungen durch den Eingriff des Bauherren Bruinvisch, die von Iwenz gezeichnet und auch ausgeführt wurden.

Warum die wohl von Gillys Schülern nachgezeichneten Pläne in zweifacher Ausführung erhalten sind, lässt sich mit den Vorgängen in Königsberg nicht endgültig klären. Auch die Ereignisse um den Theaterbau in Posen, der 1802-1804 nach den Entwürfen Friedrich Gillys ausgeführt wurde, können nur bedingt zur Lösung des Problems beitragen. Dennoch seien sie hier kurz skizziert:

In Posen war schon im Herbst 1796 der Gedanke eines Theaterneubaus gereift.[31] Die Entwürfe dazu waren allerdings vom Oberbaudepartment in Berlin abgelehnt worden und wurden erst fünf Jahre später zu einer erneuten Prüfung eingereicht, um den Bau endlich zu forcieren.[32] Die vorliegenden Pläne sollten von David Gilly überarbeitet werden.[33] Schließlich wurde vom Oberbaudepartement vorgeschlagen, diese Pläne zu verwerfen und auf die Entwürfe Friedrich Gillys für das Königsberger Theater zurückzugreifen. In den Akten im Geheimen Staatsarchiv in Berlin heißt es dazu: „Eine von dem verstorbenen Hofbauinspektor Gilly für die Stadt Königsberg in Preußen angefertigte Zeichnung […], die sich in den Händen seines Vaters befindet", würde „nicht nur in Absicht der Einrichtung, sondern selbst wegen der Größe für Posen angemessen sein."[34]

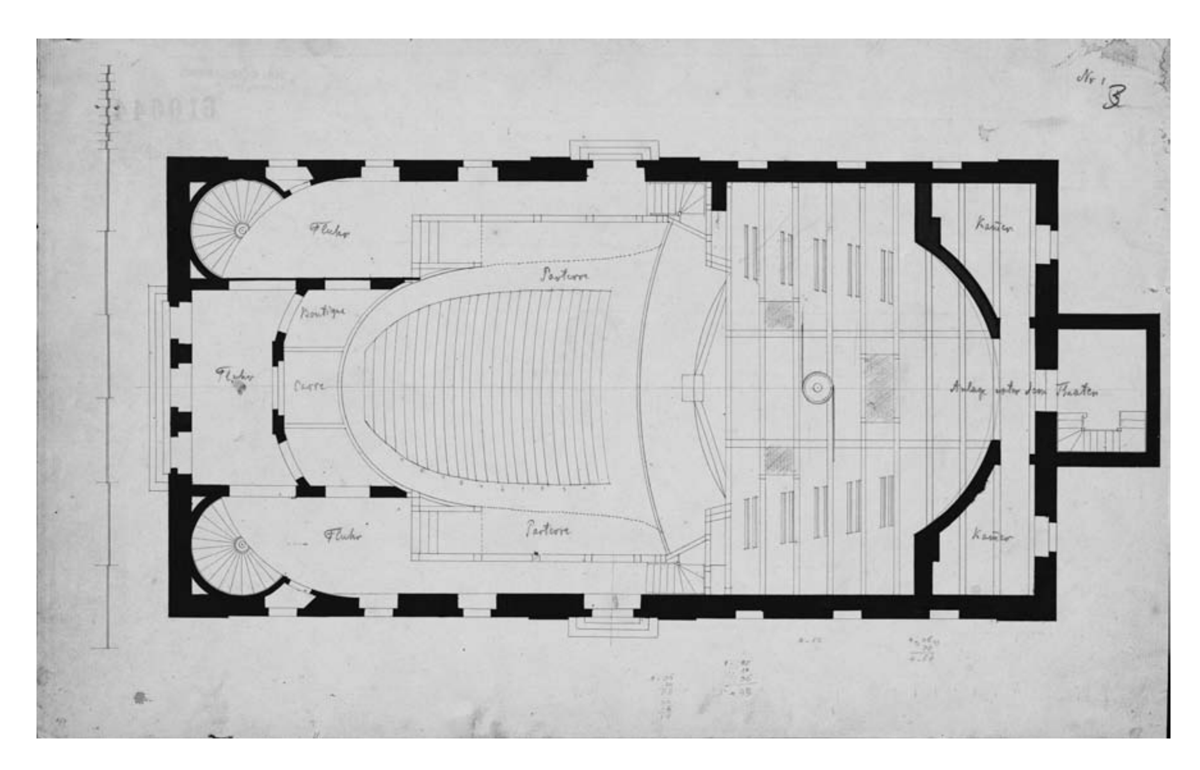


Abb. 51: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Blatt 3

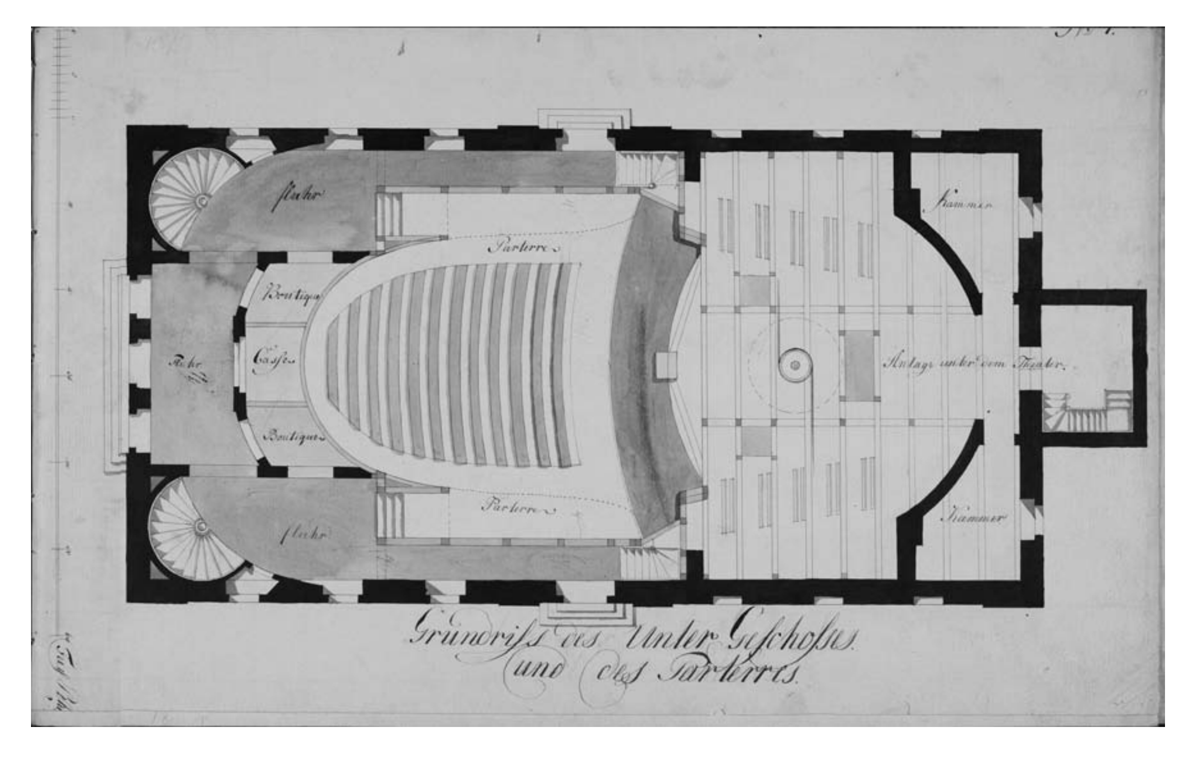


Abb. 52: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar in der Universitätskunstsammlung Göttingen, Grundriß des Unter Geschoßes und des Parterres (vgl. Kat. II-3r.)

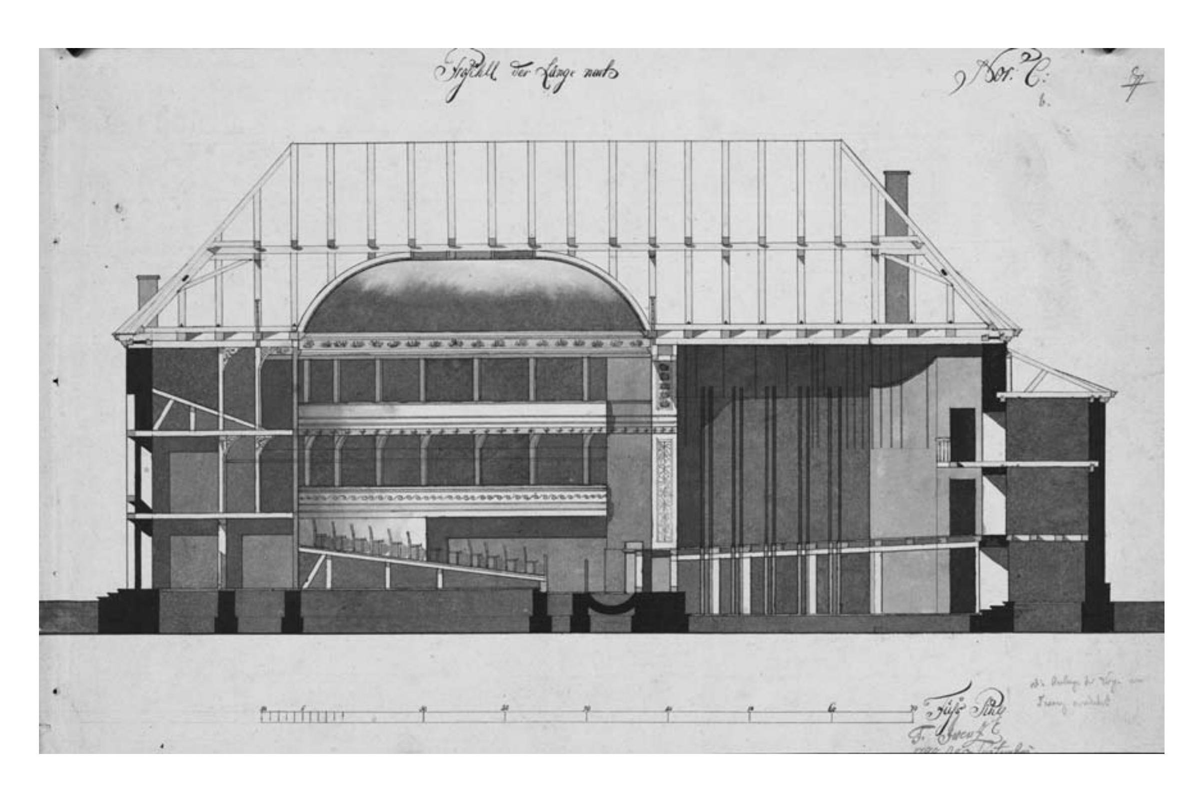


Abb. 53: F. Iwenz in Abwandlung eines Entwurfs von Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Blatt 7: Profihll der Länge nach

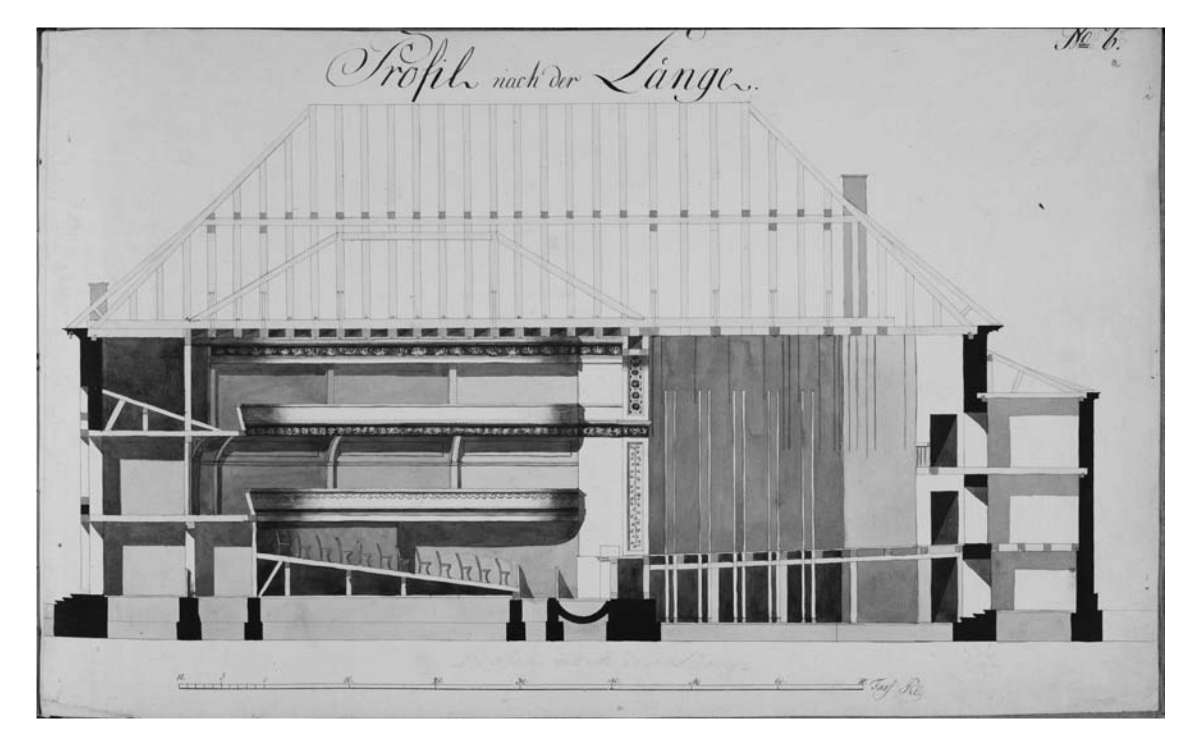


Abb. 54: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg, Exemplar in der Universitätskunstsammlung Göttingen, Profil nach der Länge (vgl. Kat. II-9r.)

Nach Alste Oncken gehe aus den Akten hervor, dass David Gilly schon vorher genaue Risse nach den Königsberger Zeichnungen seines Sohnes hatte anfertigen und in einem Heft binden lassen.[35] Er sandte dann im Namen des Oberbaudepartement diese Risse nach Posen, wo sie von Christian Albrecht Heermann in den Maßen und einigen technischen Details abgeändert wurden. Diese Pläne wurden schließlich dem von 1802-1804 errichteten Bau zugrunde gelegt. Der Bau wurde 1877 abgerissen (Abb. 55).



Abb. 55: Posen/Poznań: Theater, Fotografie um 1870

Daher könnte es sich bei der Göttinger Mappe um die Nachzeichnungen handeln, die zwischen 1800 und 1802 nach Posen übersendet wurden. Unklar bliebe allerdings, warum sie anschließend wieder nach Königsberg gelangt wären. Gegen eine Übersendung nach Posen spricht zudem das eingefügte Blatt des Königsberger Zimmermanns Iwenz, das einen Königsberger Kontext für das Konvolut nahelegt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es wohl mindestens vier, möglicherweise sogar fünf Zeichnungskonvolute im Zusammenhang mit dem Königsberger Theater gegeben hat. Hierzu gehören erstens die heute verschollenen Originalentwürfe Gillys, datiert auf das Jahr 1799. Sie müssen in Berlin (im Original oder als Nachzeichungen) präsent geblieben sein, weil die erhaltenen, ursprünglich in Königsberg befindlichen Konvolute (heute in Berlin und Göttingen) in der brandenburgisch-preußischen Residenzstadt angefertigt wurden – vermutlich von Carl Ferdinand Langhans. Zweitens gibt es eben diese wohl von David Gilly in Auftrag gegebenen Nachzeichnungen, die sich heute in Göttingen und Berlin befinden. Auch sie werden in das Jahr 1799 datiert; Die Entstehung der Berliner Zeichnungsmappe kann aufgrund der Signatur und der Angabe „Cop: im Monath Juli 1799“ sogar exakt bestimmt werden. Inwieweit eines dieser Exemplare zur Übermittlung des Projekts nach Posen diente, bleibt offen. Eventuell ist daher mit einem weiteren Zeichnungssatz zu rechnen, der ebenfalls in Berlin angefertigt wurde.

Drittens gab es das Zeichnungskonvolut von Iwenz, das im Mai 1800 entstanden ist und die von Iwenz stark veränderten Entwürfe enthielt, die schließlich zur Ausführung bestimmt wurden.

Unklar bleibt, weshalb sich in den beiden noch erhaltenen Mappen in Göttingen und Berlin jeweils eine signierte Zeichnung von dem Zimmermeister Iwenz befindet. (MH)

Das Göttinger Konvolut

Da es sich auch bei den heute in Göttingen aufbewahrten Zeichnungen um Kopien der als verschollen geltenden Originale handelt, darf die damit einhergehende Problematik nicht ungenannt bleiben: Selbstverständlich wirft es Schwierigkeiten auf, anhand von Nachzeichnungen das Werk Gillys zu erforschen. Generell lässt sich sagen, dass es bei den Kopien und Reproduktionen seiner Zeichnungen durch seinen Schülerkreis nicht nur zu stilistischen Abweichungen kam, sondern dass die Nachzeichner häufig den Aufbau oder einzelne Details leicht variierten und nach ihrem persönlichen Geschmack ergänzten. So ist es oft schwierig, den originalen Entwurf Gillys aus der Kopie zu rekonstruieren. Zwar waren die Schüler meist um präzise Nachahmung bemüht, wichen aber dennoch, gewollt und ungewollt, vom Vorbild ab.

Auch bei den Königsberger Rissen ist nicht nachvollziehbar, wie getreu die Nachzeichnungen sind. Was sich mit Sicherheit von den Zeichnungen des Perfektionisten Gilly unterschieden haben wird, sind gelegentliche Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten wie zahlreiche Übermalungen, mit der Hand verwischte Tusche, unpräzise gezogene, überstehende Linien und ungewollte Asymmetrien beispielsweise bei Größen von Elementen.[36] Auf einem Blatt („Grundriss der ersten Logen und des Theater Bodens“, Kat. II-4 r) ist sogar zu sehen, dass das Zeicheninstrument fallen gelassen worden ist.

Fast alle Entwürfe des Göttinger Konvoluts wurden mit Graphit vorgezeichnet, an-

schließend mit schwarzer Feder umrissen und in zarten Pastelltönen aquarelliert.[37] Die Anordnung der Blätter funktioniert systematisch. Zunächst erscheinen Vorder- und Seitenfassade, dann vier Grundrisse, welche die verschiedenen Logen visualisieren, im Anschluss zwei Durchschnitte und zuletzt ein Querschnitt. Wie man an den veränderten Nummerierungen am oberen rechten Blattrand erkennt, wurden sie dennoch wahrscheinlich mehrmals umsortiert.

Die Blätter „1. Vorder Ansicht" (Kat. II-1 r) und „2. Seiten Ansicht" (Kat. II-2 r) präsentieren die im klassizistischen Stil gehaltenen Fronten. Das Schauspielhaus wurde an einem zentralen und gut zu erreichenden Platz der Stadt freistehend errichtet, sodass es komfortabel von Kutschen angefahren werden konnte. Die Freistellung des Baus war zudem eine Feuerschutzmaßnahme für die benachbarten Gebäude, da Theater aufgrund der Verwendung von viel Holz sowie durch die künstliche Beleuchtung stark feueranfällig waren und nicht selten niederbrannten.[38]

Der Bau wird ohne landschaftliches oder städtebauliches Umfeld auf einem grauen Untergrund präsentiert.[39] Auch auf die Einzeichnung des geplanten Walmdaches wird verzichtet, wohl um den modernen Eindruck der stereometrischen Kubusform nicht zu stören.

Die Fassaden des Schauspielhauses gliedern sich in ein rustiziertes Sockelgeschoss, ein Hauptgeschoss sowie einem Mezzanin. Die Vorderansicht (Kat. II-1r.) wird von zwei breiten, nur geringfügig vorspringenden Eckrisaliten gerahmt. Drei Treppenstufen führen zu einer Gruppe von drei gleich ausgebildeten, hochrechteckigen Portalen, welche den zurückspringenden Mittelteil im Erdgeschoss öffnen, während die seitlichen Risalite, abgesehen von der Rustika, ungegliedert bleiben. Der Kontrast zwischen großflächig geschlossenen Wandfeldern und weiten Öffnungen ist charakteristisch für Gillys spannungsvollen Klassizismus. Über der Rustika läuft ein breiter Gesimsstreifen um, der über den Portalen als Gebälk fungiert. Ein schmales Gesims markiert den Übergang zum Obergeschoss. Hier öffnet sich der Mittelteil mit einer Art Serlio-Palladio-Motiv, das allerdings durch ein durchgezogenes Gebälk mit auffallend schmalem Architrav abgewandelt wird. Die stark geböschten dorischen Säulen stehen in der Tradition der archaischen Tempelanlagen in Paestum. Zwei Stuckrosetten gliedern die Zwickelflächen. Darüber befindet sich die in Graphit und nicht mit Tusche geschriebene Inschrift „NATIONAL SCHAUSPIELHAUS ERBAUT IM JAHR MDCCLXXXXIX". Die begleitenden Eckrisalite sind lediglich von je einer halbkreisförmigen Mauernische gegliedert, deren klare, stereometrische Form durch die Schattierung umso deutlicher ins Auge fällt. Das abschließende Gesims ist an den Eckrisaliten mit einem Mäanderfries geschmückt. Die Eckrisalite umklammern den Bau und verknüpfen so die Front mit den Seitenfassaden. Diese wird von einen Mittelrisalit beherrscht, der sich mit einem schmuckvollen, von einem Thermenfenster bekrönten Portal öffnet. Die Portalrahmung ist einer der wenigen Orte, an denen Bauzier – hier eine vegetabile Girlande – vorgesehen war. Demgegenüber fällt die Schlichtheit umso mehr auf, mit der die Fenster in jeweils drei Achsen in die Wandfelder zwischen Mittel- und Eckrisaliten in die Wand geschnitten sind. Eine vergleichbare Strenge findet man auch bei anderen Bauten der Gillys, wie sie etwa das Paretzer Skizzenbuch zeigt.[40]

Die zeichnerischen Mittel betonen die kubische Schlichtheit und Blockhaftigkeit, heben aber auch dessen Feinheiten hervor. Auffällig ist, dass die Fenster als schwarze Löcher ohne Sprosseneinteilung gezeigt werden und auch die Türen als leere Höhlen erscheinen. Die Lichtquelle befindet sich oben links, dennoch erscheint der mittig-links gesetzte Schatten verwirrend. Mit einem simplen Trick deutet der Zeichner die Materialität der Rustizierung an. In den oberen beiden Ecken jedes einzelnen Quadersteins befindet sich ein flüchtig gesetzter schwarzer Farbtupfer. Durch diese geschickte Visualisierungsstrategie werden Alter und Stärke angedeutet – ein graphisches Mittel, das im Gilly-Umkreis häufiger zu beobachten ist.[41]

Weitere Pläne zeigen die Raumstruktur des Gebäudes. Der Zuschauerraum ist von umlaufenden Fluren sowie der Eingangshalle, zwei Boutiquen, dem Kassenraum und den Garderoben umgeben (siehe den „Grundriss des Unter Geschoßes und des Parterres", Kat. II-3 r). Das auf elliptischem Grundriss geformte Parterre verfügt über zwölf Sitzreihen, die in Graphitunterzeichnung nummeriert sind. In direkter Nähe zur Eingangshalle befinden sich zwei Wendeltreppen, die zu den Rängen führen.[42] Durch den Schattenwurf der Stufen wirken sie im Grundriss geradezu ornamental. Die rechteckige Bühne springt in einem leichten Bogen über die Vorhanglinie hinaus.[43] Im Bühnenbereich wird der Theaterboden samt Ober- und Unterbühne angedeutet. Die Seil-

winde ist für den mechanischen Wechsel der Kulissen der Schnürbühne verantwortlich. Erkennbar sind fünf Kulissenpaare, welche nach hinten enger zusammengerückt stehen.[44] An der Rückfront des Theaters befinden sich Räume für die Angestellten und Treppen für das Bühnenhaus.[45]

Es fällt auf, dass einige Bereiche des Papiers blank gelassen wurden, beispielsweise auf der Bühne und um die Sitzreihen. Andere Flächen wurden hingegen in einem stark verdünnten Grau laviert. Durch die Lavierung sind die verschiedenen Bereiche farblich voneinander abgesetzt, um den Plan leichter lesbar zu machen. Die unterschiedliche Tönung scheint zudem einen Höhenunterschied in den Bereichen zu markieren. Anschaulich wird dies im Bereich des Orchestergrabens, der dunkel eingefärbt wurde, da er vertieft liegt und den Zuschauern nicht zugänglich war. Ferner erkennt man eine farbliche Kodierung. Jedes Element hat eine spezielle Farbigkeit, welche sich entweder auf das Material bezieht oder angeschnittene Partien (z.B. Holzbalken) bezeichnet. So könnte Dunkelorange für hölzerne Stützpfeiler stehen und Mittelorange Holz andeuten; Hellgelb wird in den Plänen für Türen und die Holzbalken der Dachkonstruktionen verwendet; die tragenden Wände sind da, wo sie geschnitten werden, schwarz getuscht.

Im „Grundriss der ersten Logen und des Theater Bodens“ (Kat. II-4 r) wird der erste Rang mit seinen Logen gezeigt. Trotz der ständischen Konventionen war Friedrich Gilly dem Bestreben des Reformtheaters entsprechend um akustisch und optisch gleichwertige Sitzplätze bemüht.[46] Die zwei Linien im Bereich der Bühne, die gemeinsam ein Dreieck bilden, visualisieren den für den Zuschauer sichtbaren Bereich auf der Bühne, der Rest bleibt für ihn verdeckt. Die Ränge reichen bis zum Proszenium.[47] Zentral befindet sich eine große Loggia, daneben jeweils dreizehn Logen, die mittels einfacher Trennwände und Brüstungen voneinander getrennt sind.[48] Das Erfrischungszimmer ist loggiaartig geöffnet und gibt einen Blick auf den Theaterplatz frei. So stellt Gilly eine Korrespondenz zwischen Innenraum und Außenraum her.

Das Blatt „Profil durch die Logen der Breite nach“ (Kat. II-7 r) zeigt einen Querschnitt durch den Zuschauerraum mit Blick auf den Bühnenvorhang. Der breite Korbbogen der Bühne wird in den Zwickeln von zwei Viktorien flankiert.[49] Besonders auffällig ist der Kontrast zwischen dem schlicht gehaltenen Dachboden mit Sprengwerk und dem illusionistisch dargestellten Vorhang. Die Verbindung zwischen der bautechnischen Darstellung des Dachbodens mit seiner Verklammerung der Balken und Sparren und der pittoresken Draperie des Vorhangs sorgt für eine ansprechende Spannung. Der Bühnenvorhang ist in Hellviolett mit goldenen Fransen konzipiert und in der Zeichnung mit Gelb- und Blautönen schattiert. Er ist mit Leier und Lorbeerkranz, den Symbolen Apolls, geschmückt.[50] Darüber wird eine Inschrift angedeutet.

Bei dem nächsten Blatt „Theater Profil der Breite nach“ (Kat. II-8 r), handelt es sich um einen Querschnitt durch das Bühnenhaus mit der Ansicht eines Bühnenbildes sowie der Darstellung des Hängewerks im Dachstuhl und der zugehörigen Seilwinde sowie diversen Schnüren. Durch den Sprung des Darstellungsmodus beim Wechsel der Etagen verändern selbst die Schnüre ihre Substanz. Während sie im Bereich des Dachbodens aus abstrahierten feinen Doppelstrichen bestehen, wurde die Stofflichkeit der Seile im Bühnenbereich durch eine lockere Freihandzeichnung mit dickem Strich anschaulich gemacht. Das Bühnenbild zeigt einen Blick in einen gewölbten Innenraum im Prinzip der „Scena per angolo“. Die Szene ist farblich in Sepiatönen gehalten, während ein kleines Feuer an einer Fackel orangerot brennt. Das Bühnenbild ist für das Kulissentheater sehr ungewöhnlich, da es plan ist und nicht auf verschachtelten Bildebenen basiert.

Das letzte Blatt „Profil nach der Länge“ (Kat. II-9r.) zeigt einen Längsschnitt des Königsberger Schauspielhauses, der den Blick auf den Dachstuhl, den Zuschauerraum und die Logenränge freigibt. Der Schnitt zeigt deutlich das nach hinten steil ansteigende Parterre mit den zwölf Sitzreihen, die durch Stühle markiert werden. Darüber befinden sich die beiden hohen Ränge. Der Bühnenraum wird im Schnitt durch gerade Kulissenwände und die Seile des Hängewerks markiert. Daran schließen sich weitere Räume und das kleinere ebenfalls dreigeschossige Treppenhaus des Bühneneingangs an. Der schlicht gehaltene Innenraum ist in hellen Creme- und Grautönen laviert, nur die Schmuckbänder (Palmettenfriese und der „laufende Hund“) sind in Blaulila und Gold getönt. (MW)

Kopieren und Nachzeichnen

Als Nachzeichnungen bieten die Entwürfe zum Königsberger Theater Gelegenheit, über die verschiedenen Funktionen zeichnerischer Reproduktionen von Architekturentwürfen um 1800 nachzudenken. Dabei ist zwischen dem Nachzeichnen im Rahmen der Architektenausbildung und dem Nachzeichnen als Büropraxis zu unterscheiden. Beides spielte im Umfeld Friedrich Gillys eine bedeutende Rolle. Die Konvolute in Göttingen und Berlin gehören mit hoher Wahrscheinlichkeit in die zweite Kategorie: sie dienten der Übermittlung von Gillys Entwürfen zwischen Berlin und Königsberg. An ihnen zeigt sich, wie der professionelle Austausch von Projekten zwischen der Berliner Bauverwaltung und den lokalen Verantwortlichen vonstatten ging. Gleichwohl haben die Blätter auch etwas mit Gillys Wirken als Zeichenlehrer zu tun, denn schließlich werden sie Carl Ferdinand Langhans, einem Schüler Gillys, zugeschrieben, der zu dessen *Privatgesellschaft junger Architekten* gehörte.

Kopieren von Vorlagen stilistisch und handwerklich weiter. In diesem Sinne wurden die Werke des jungen preußischen Baumeisters Friedrich Gilly unermüdlich von seinen gleichaltrigen Schülern, Freunden und Bewunderern studiert und reproduziert, in der Hoffnung, seinen Zeichenstil und seine Formensprache zu adaptieren. Der Geniekult um Friedrich Gillys Person entwickelte sich gerade an dessen innovativen Architekturzeichnungen, welche prominenter und einflussreicher in seinem Gesamtœuvre wirkten als die wenigen tatsächlich realisierten Bauten.

Im 18. Jahrhundert hatte die Qualität deutscher Architekturzeichnungen abgenommen, so dass Beschwerden über Baumeister laut wurden, die keine korrekten Pläne erstellen konnten.[51] Um diesem Niedergang entgegenzuwirken, wurden im deutschsprachigen Raum Institutionen wie Akademien und Bauschulen neu gegründet oder umgestaltet; auch entstanden privat organisierte Lehreinrichtungen.[52] Friedrich Gilly wurde an der 1799 in Berlin gegründeten Bauakademie zum Professor er-

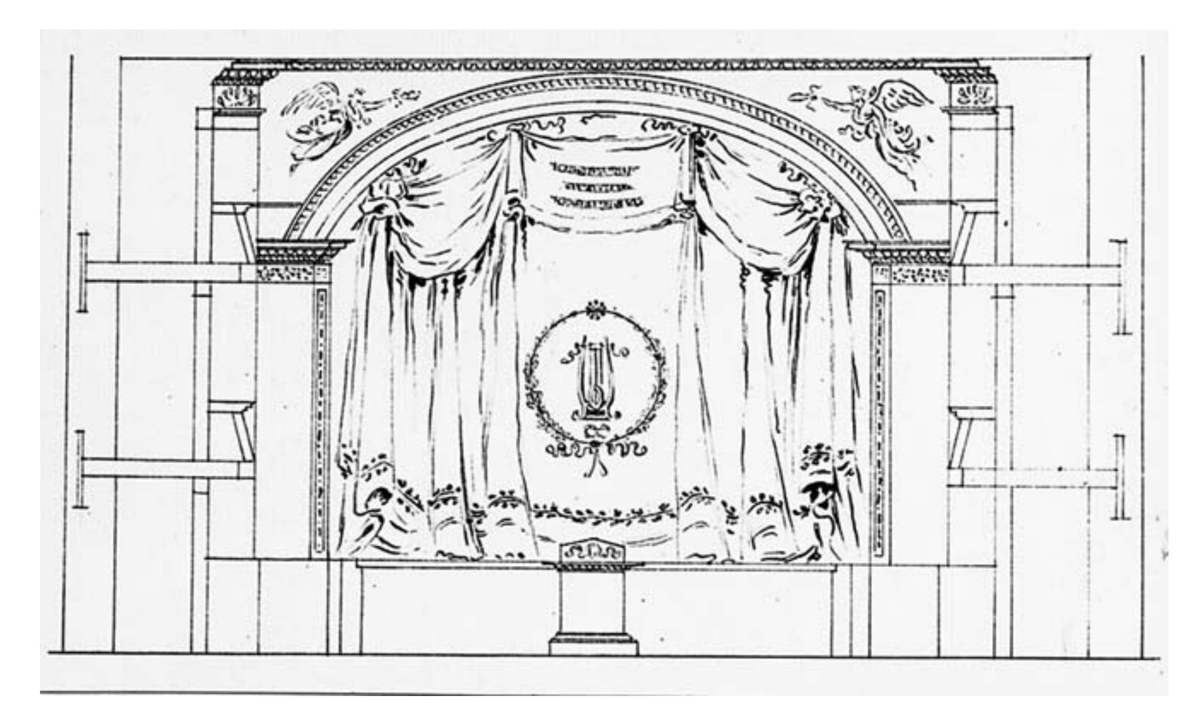


Abb. 56: Carl Haller von Hallerstein, Nachzeichnung des Bühnenvorhangs nach dem Entwurf Friedrich Gillys für Königsberg (vgl. Kat. II-7r)

Das Nachzeichnen und Kopieren von Entwürfen und Zeichnungen in einer Künstlerwerkstatt ist bereits spätestens seit der Frühen Neuzeit belegt. Es war stets ein probates Mittel der Ausbildung von Schülern. Aber auch erfahrene und ältere Künstler entwickelten sich durch das

nannt. Dort hielt er Vorlesungen zu Optik und Perspektive und unterrichtete die Eleven im Architekturzeichnen.[53] Er galt als charismatischer und progressiver Pädagoge und war bei seinen Schülern sehr beliebt.

Gleichzeitig entwickelte Gilly eine private Lehrtätigkeit in der *Privatgesellschaft junger Architekten* und förderte hier einen engen Kreis von angehenden Architekten. Diese Gesellschaft von Gleichgesinnten gründete er mit Heinrich Gentz im Jahre 1799. In Anlehnung an die platonische Akademie beschränkte er deren Mitgliederzahl auf sieben Personen.[54] Ziel war es, die jungen Architekten zu kundigen Baufachleuten auszubilden und sie auf gehobenem Niveau künstlerisch, technisch und architekturhistorisch zu unterweisen. Durch verschiedene Aufgabenstellungen war es den Mitgliedern möglich, sich im Entwurf verschiedener Gebäudetypen zu erproben und sich im Rahmen freundschaftlicher Kritik weiterzuentwickeln. Über die Identifikation der Mitglieder ist sich die Forschung uneinig, aber wahrscheinlich ist es, dass neben Heinrich Gentz und Gilly selbst Karl Friedrich Schinkel, Martin Friedrich Rabe, Carl Haller von Hallerstein, Carl Ferdinand Langhans und Joachim Ludwig Zitelmann zu den Mitgliedern zu zählen sind.[55]

Gilly machte die im Zuge seiner Studienreise nach England und Frankreich erworbene Sammlung von Stichwerken, Gemmen und Literatur über Architektur in Form einer kleinen Privatbibliothek diesem auserwählten Kreis zugänglich.[56] Die Mitglieder der Gesellschaft trafen sich im Winter einmal wöchentlich und arbeiteten zu Studienzwecken an verschiedenen Übungsaufgaben.[57] Die Aufgabenstellungen wurden nach potentiellen Bauaufgaben im Berliner Umfeld erdacht oder mit Bezug auf aktuelle Bauprojekte öffentlicher Gebäude von preußischen Hofarchitekten ausgewählt. Dabei handelte es sich um Aufgaben wie eine Bibliothek, ein Museum oder ein Jagdschloss, auf die die jungen Studenten nach Abschluss ihrer Ausbildungen durchaus hätten treffen können.[58] Mitunter musste eine kleine architektonische Übung umgehend während des Treffens bearbeitet werden; gelegentlich wurden größere Aufgaben zur Ausarbeitung mit nach Hause genommen.[59] In diesem Kreise wurden auch Friedrich Gillys eigene Entwürfe nachgezeichnet und kopiert. Der junge Architekt gehörte damit zu den bedeutendsten Akteuren bei der Institutionalisierung der Entwurfslehre in Preußen, die in der Zeit um 1800 stattfand. Friedrich Gillys wohl berühmtester Schüler war Karl Friedrich Schinkel. Der junge Schinkel war von der Persönlichkeit seines nur neun Jahre älteren Lehrers tief beeindruckt, der sein Schaffen maßgeblich prägen sollte.[60] Zu Gillys weiteren Nachzeichnern zählen Carl Wilhelm Kolbe d. J., Leo von Klenze[61], Martin Friedrich Rabe[62], Johann Gottlob Schumann[63], Anton Wachsmann[64], Victor Pillement[65] und Johann Friedrich Wilhelm Schleuen.[66]

Die solide Ausbildung im Zeichnen befähigte Gillys Schüler in ihrem späteren Berufsleben, repräsentative Architekturansichten zu zeichnen.

Ein anschauliches Beispiel hierfür bildet das sogenannte Paretzer Skizzenbuch. Dabei handelt es sich um ein Konvolut von Architekturzeichnungen des 1796/97 von David Gilly konzipierten Landguts Paretz für das Kronprinzenpaar Friedrich Wilhelm (später König Friedrich Wilhelm III.) und Luise von Mecklenburg-Strelitz. Paretz war deren Sommerresidenz und bildete ein Ensemble aus Landschloss mit Park und Dorfanlage.[67] Bei dem sogenannten Paretzer Skizzenbuch handelt es sich um 50 Auf- und Grundrisse der Dorfgebäude, des Schlosses und der Parkanlagen.[68] Die Blätter fasste der Hofmarschall Valentin von Massow 1811 zusammen und überreichte sie seinem Dienstherrn, dem seit 1797 regierenden König Friedrich Wilhelm III. als Geschenk.[69] Dabei ließ er jedoch in der dazugehörigen Widmung die Baumeister und die Architekturzeichner ungenannt.[70]

David Gilly ging bei dem Entwurf des Gutsschlosses und Dorfes eine Zusammenarbeit mit seinem Sohn Friedrich ein.[71] Bei den Blättern des Paretzer Skizzenbuchs handelt es sich um Reinzeichnungen der Entwürfe Friedrich und David Gillys, die zwei verschiedenen Zeichnern zugeschrieben werden. Martin Friedrich Rabe, der bisher eindeutig identifizierte Zeichner, war zeitweise als Baukondukteur in Paretz angestellt und zudem freundschaftlich mit den beiden Gillys verbunden.[72] Bei der Betrachtung der Präsentationszeichnungen Rabes wird die Ähnlichkeit mit dem Zeichenstil Friedrich Gillys deutlich. Später begleitete Rabe Friedrich Frick, einen weiteren Künstler aus dem Umfeld Gillys, auf dessen Reise zur Marienburg in Westpreußen und fertigte weitere Vorlagen für dessen Publikation an, die zu weiten Teile auf Zeichnungen Gillys rekurriert (vgl. Kat. III). Hier zeigt sich, wie vielfältig die Impulse waren, die Friedrich Gilly in seinem kurzen Leben für die Lehre der Baukunst, für die Bauverwaltung, für die Entwicklung von Repräsentationsansichten und für die druckgraphische Verbreitung gegeben hat. (MW)

[1] Mit folgenden Worten wurde Friedrich Gilly vom Oberbaudepartement dem Bauunternehmer Bruinvisch empfohlen: „Der vor kurzem von seinen architektonischen Reisen zurückgekommene Oberhofbauinspektor Gilly hat sich besonders auch von den Schauspielhäusern in England und Frankreich, die in neuerer Zeit auf die angenehmste und bequemste Art erbaut worden, überzeugt und Zeichnungen davon genommen. [...].“ – zitiert nach Oncken 1981, S. 60.

[2] Vgl. Riemer 1931, S. 59-65 für genauere Analysen der Zeichnungen.

[3] Vgl. die Abbildung der Zeichnung in Oncken 1981, Tafel 41a.

[4] Vgl. Meyer 1998, S. 42.

[5] Zu den Entstehungsumständen und die Auftragsvergabe an Friedrich Gilly siehe Roß 1935, S. 11-17.

[6] Vgl. Freydank 2007, S. 146f.

[7] Vgl. hierzu auch den Aufsatz *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* von Friedrich Schiller, den er 1783 verfasste. Den gesellschaftlichen Anspruch an die Schaubühne als Nationaltheater beschrieb er wie folgt: „Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. […] Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Teil des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet.“ zitiert nach Freydank 2007, S. 146-147.

[8] Siehe hierzu auch die Geschehnisse zur Einrichtung eines Nationalspielhauses in Berlin und das spätere, nach Plänen von Carl Gotthard Langhans errichtete Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt, das das von Johann Boumann d. Ä. unter Friedrich II. erbaute französische Komödienhaus ablöste – vgl. Freydank 2007. (Anm. MH)

[9] Vgl. Hagen 1854, S. 606, Anm. 2.

[10] Diese Überlegungen lassen sich vor allem an Gillys Entwurf für das Berliner Schauspielhaus nachvollziehen – vgl. Oncken 1981, S. 63-77.

[11] Vgl. Oncken 1981, S. 62.

[12] Roß 1935, S. 15.

[13] Vgl. ebd.

[14] AK Berlin 2007, S. 158f.

[15] Roß 1935, S. 16.

[16] Hagen 1854, S. 608.

[17] Ludwig von Baczko urteilt in seiner Beschreibung Königsbergs von 1804 wie folgt: „Das Aeußere hat nicht den heitern Anblick eines dem öffentlichen Vergnügen bestimmten Gebäudes. Das Parterre ist oft für die Menge der Zuschauer zu klein; wird noch durch Pfosten, auf welchen die Logen ruhen, beschränkt. Die Stimme der Schauspieler ist an verschiedenen Orten nur schwach zu hören, und das Ganze ist der Zugluft sehr ausgesetzt.“ Baczko 1804, S. 139f.

[18] Roß 1935, S. 16.

[19] Oncken 1981, S. 61.

[20] Roß 1935, S. 17.

[21] AK Berlin 1984, S. 153.

[22] Siehe hierzu im Folgenden das Unterkapitel „Kopieren und Nachzeichnen“.

[23] Vgl. Reelfs 1997, S. 51-52, vor allem Anm. 54. Allerdings befindet sich die Kopie der Bühnenwand im Archiv der Universität Straßburg. Ein von Reelfs ebenfalls erwähnter Profilschnitt ist dagegen weder im Haller-Archiv Nürnberg noch in Straßburg auffindbar.

[24] Signatur GStA PK, XX.HA, AK G Nr. 10644, Altsignatur D221a. Für die Unterstützung bei der Klärung der Provenienz danke ich den Mitarbeitern des Geheimen Staatsarchivs.

[25] Vgl. Jähnig 1981, Sp. 400f. sowie die Homepage des Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Geschichte und Gegenwart, http://www.gsta.spk-berlin.de/geschichte_und_gegenwart_431.html, 27.04. 2016.

[26] Oncken 1981, S. 61.

[27] Ebd.

[28] Die Maße der Blätter variieren zwischen 473 bis 475 mm in der Breite und 293 bis 295 mm in der Höhe. Etwas breiter sind die Blätter Profil der Breite nach (3) und der Grundriss der Hauptlogen (6) mit den Maßen 483 x 295 mm.

[29] Vgl. hierzu Roß 1935, S. 15.

[30] Ebd., Anm. 28.

[31] Oncken 1981, S. 61; siehe auch Zuchowski 2008, S. 66-67.

[32] Die ursprünglichen Theaterentwürfe stammten von dem Italiener Enrico Ittar (Warschau), Christian Albrecht Heermann (Posen) und Leysser. Der Entwurf von Heermann, der den späteren, nach Gilly gezeichneten Entwurf auch ausführen sollte, sind verschollen. Der Entwurf von Leysser folgte wohl dem Breslauer Theaterbau. Oncken 1981, S. 61, Anm. 257.

[33] Posen Geh. St. A. C95-100. Nach Oncken 1981, S. 61, Anm. 259.

[34] Vgl. Bln. Geh. St. A., Gen. Dir. Südpr. Ortsch. Tit. LXXII. No. 961, zitiert nach Oncken 1981, S. 61.

[35] Ebd.

[36] Diese Ungenauigkeiten wie Übermalungen der Linien mit Tusche und überstehende Linien sind auf einigen frühen Zeichnungen von Carl Ferdinand Langhans durchaus zu finden, so dass eine Zuschreibung an Langhans auch für das Göttinger Konvolut möglich erscheint – vgl. die Grundrisszeichnung eines asymmetrischen Hauses im Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 5849: Grundriss (Anm. MH).

[37] AK Berlin 1984, S. 153.

[38] Roß 1935, S. 10.

[39] Ebd., S. 13.

[40] Vgl. etwa die *Facade des Herrschaftlichen Wohnhauses nach der Hofseite* in Schendel 2010, Fol. 3.

[41] Vgl. etwa die Bodenplatten in Friedrich Fricks Aquatinta *Schloss Marienburg in Preußen, Tafel VIII: Eingang zur St. Annen-Kapelle* – siehe Kat. III-7.

[42] Roß 1935, S. 13.

[43] Ebd., S. 14.

[44] Ebd.

[45] Oncken 1981, S. 62.

[46] Roß 1935, S. 24.

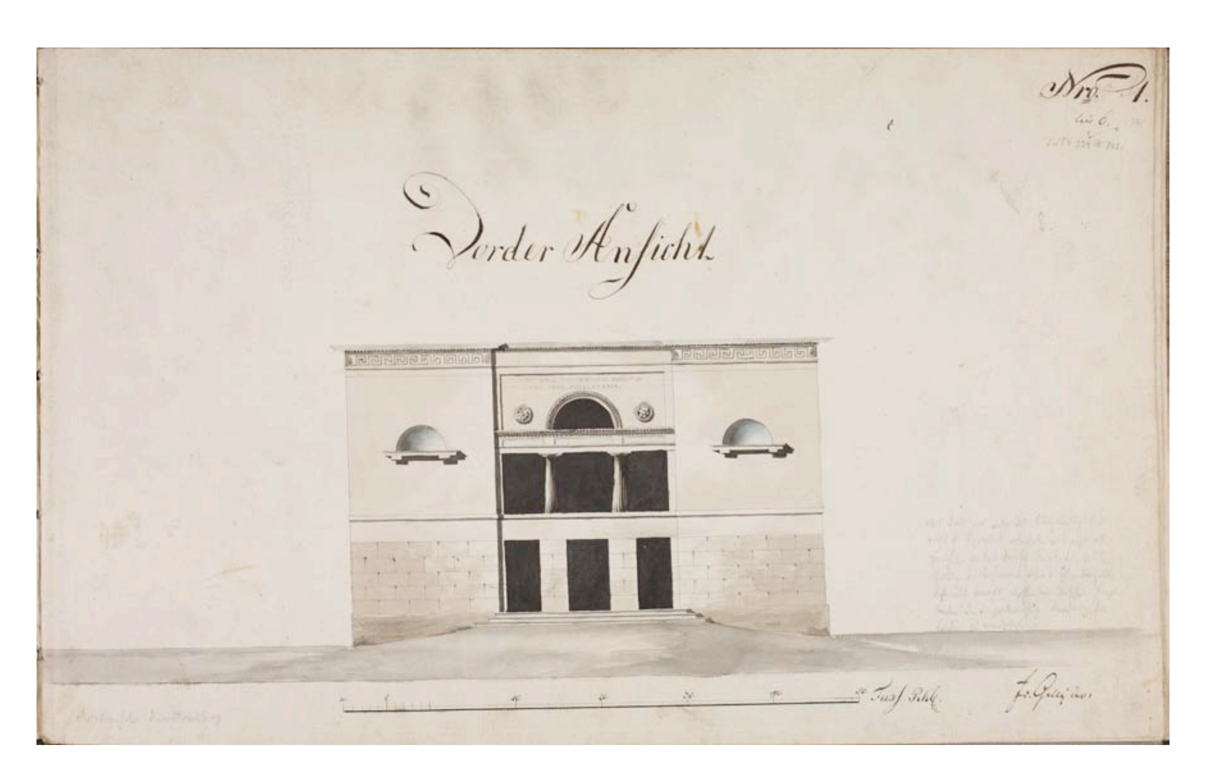
[47] Oncken 1981, S. 61.

[48] Roß 1935, S. 14.

[49] Oncken 1981, S. 62.

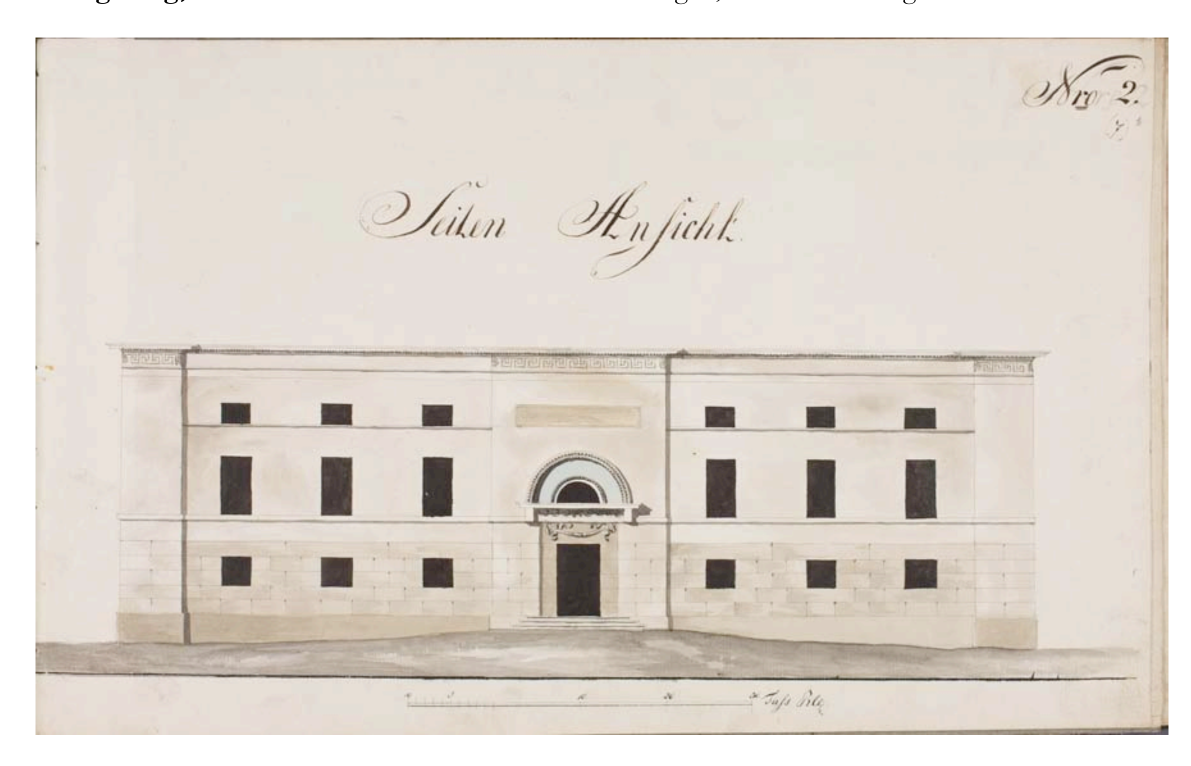
[50] Roß 1935, S. 14.

[51] Nerdinger 1985, S. 8.
[52] Ebd.
[53] Salge 2013, S. 395.
[54] Reelfs 1984b, S. 174.
[55] Ebd., sowie Börsch-Supan 2010, S. 67.
[56] Reelfs 1984b, S. 174.
[57] Ebd., S. 175.
[58] Oncken 1981, S. 101.
[59] Reelfs 1984b, S. 175 und Levezow 1801, S. 27f.
[60] Roß 1935, S. 26.
[61] Bothe 1984, S. 12.
[62] Reelfs 1996, S. 41.
[63] AK Berlin 1984, S. 119.
[64] Ebd., S. 127.
[65] Ebd., S. 130.
[66] Ebd., S. 137.
[67] Reelfs 1996, S. 42.
[68] Schendel 2010, S. 115.
[69] Ebd., S. 9.
[70] Ebd., S. 115.
[71] Ebd., S. 116.
[72] Ebd., S. 115.



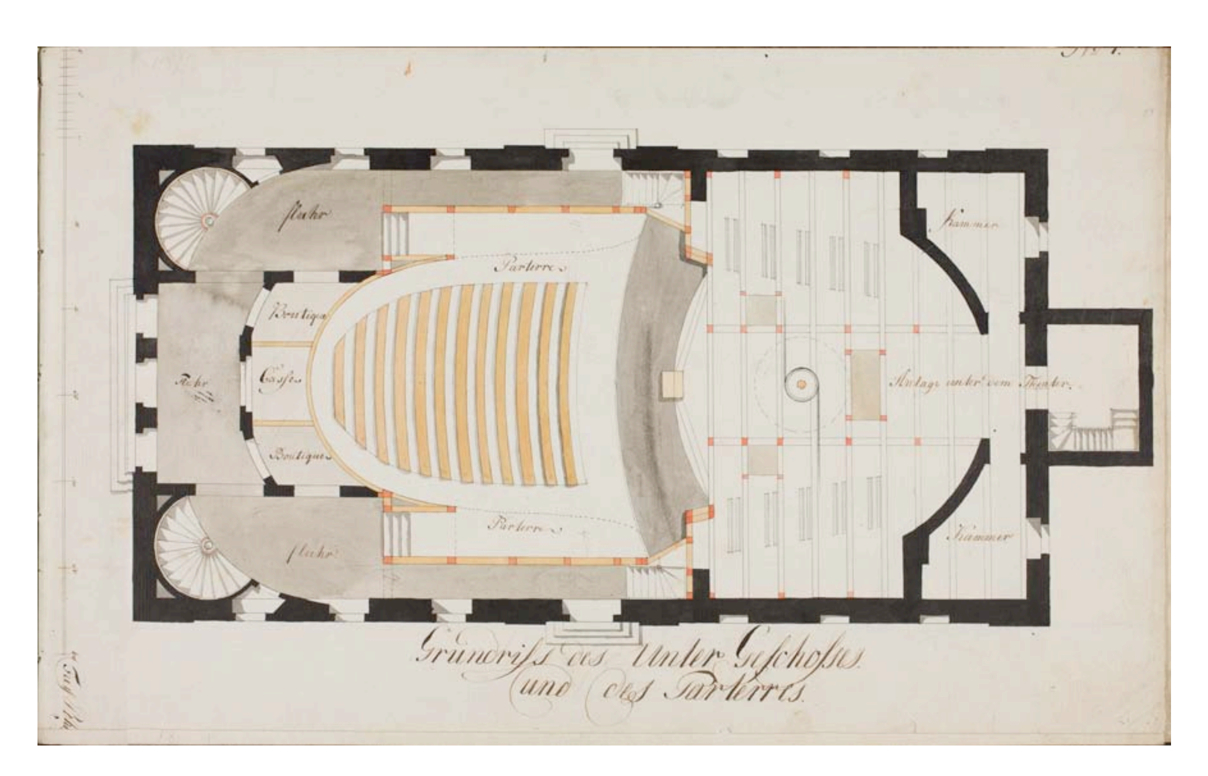
Kat. II-1r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg, Vorder Ansicht

Feder, laviert,
Blattgröße: 283 x 457 mm,
bez. u. r. „Fr. Gilly inv.
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



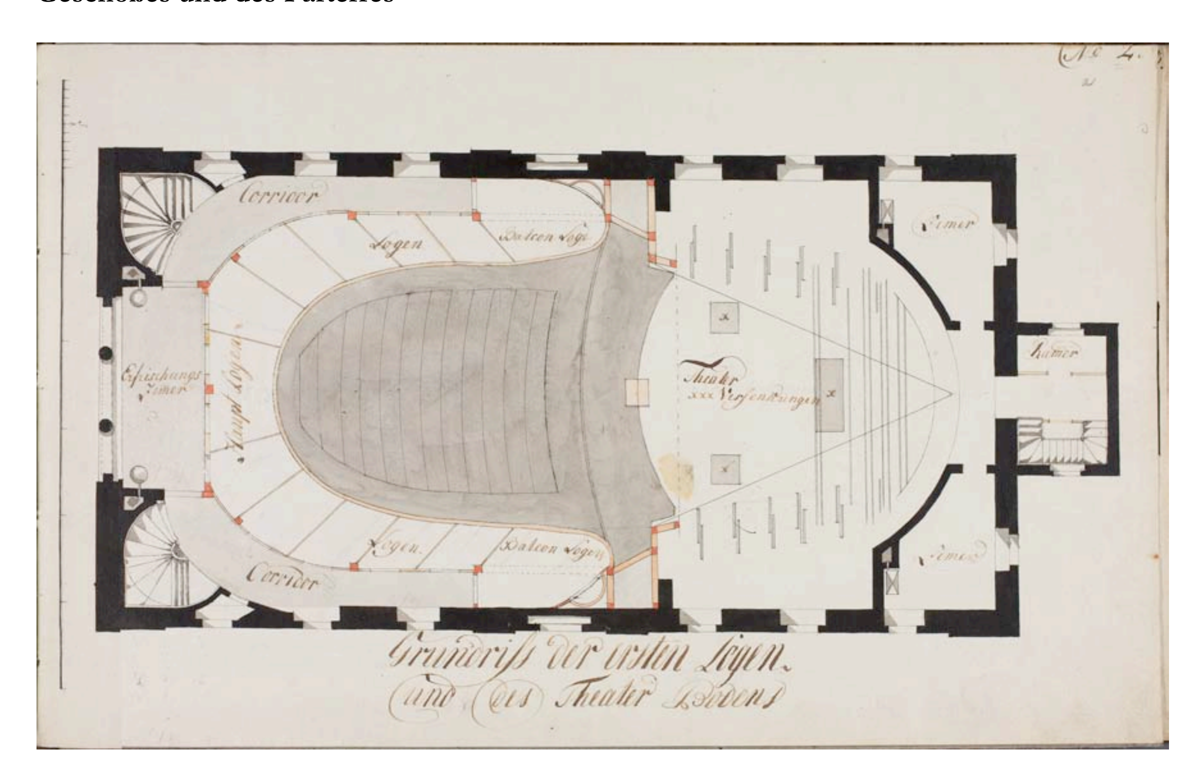
Kat. II-2r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg, Seiten Ansicht

Feder, laviert,
Blattgröße: 283 x 457 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



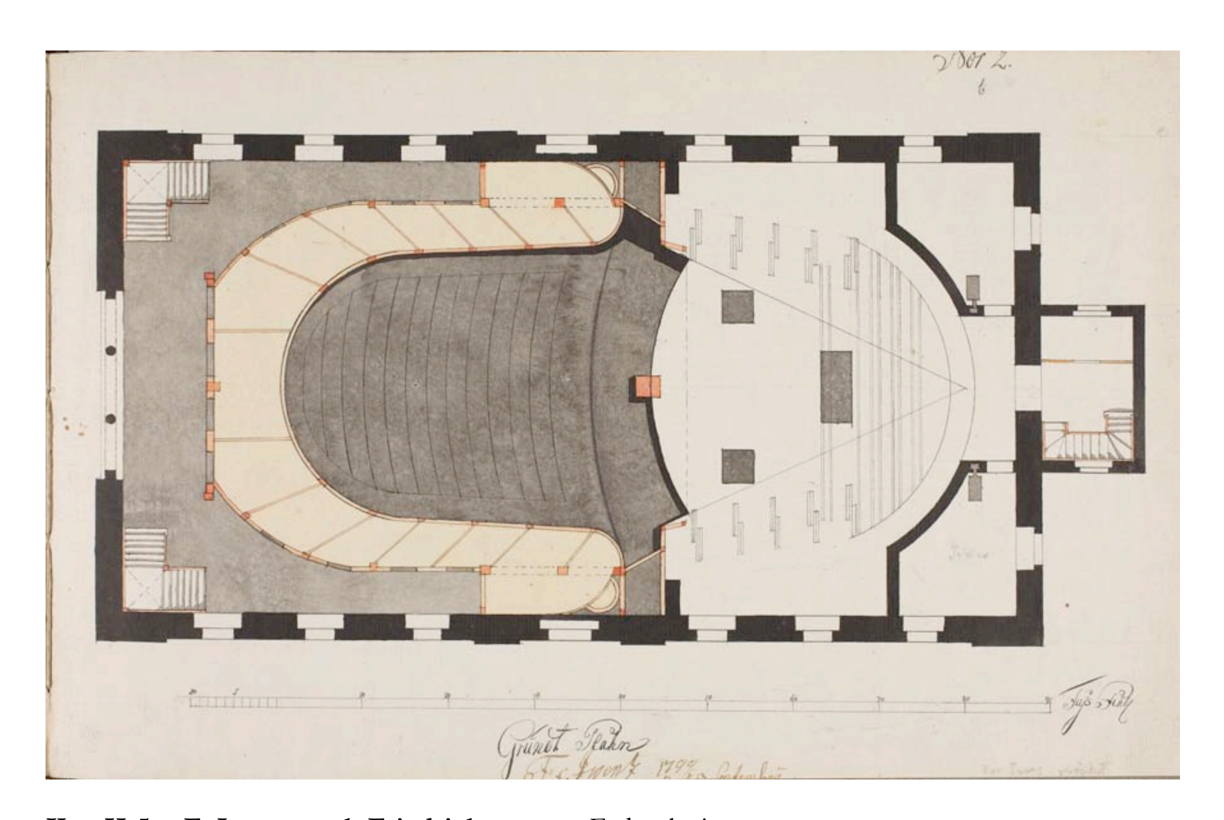
Kat. II-3r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg: Grundriß des Unter Geschoßes und des Parterres

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 283 x 457 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



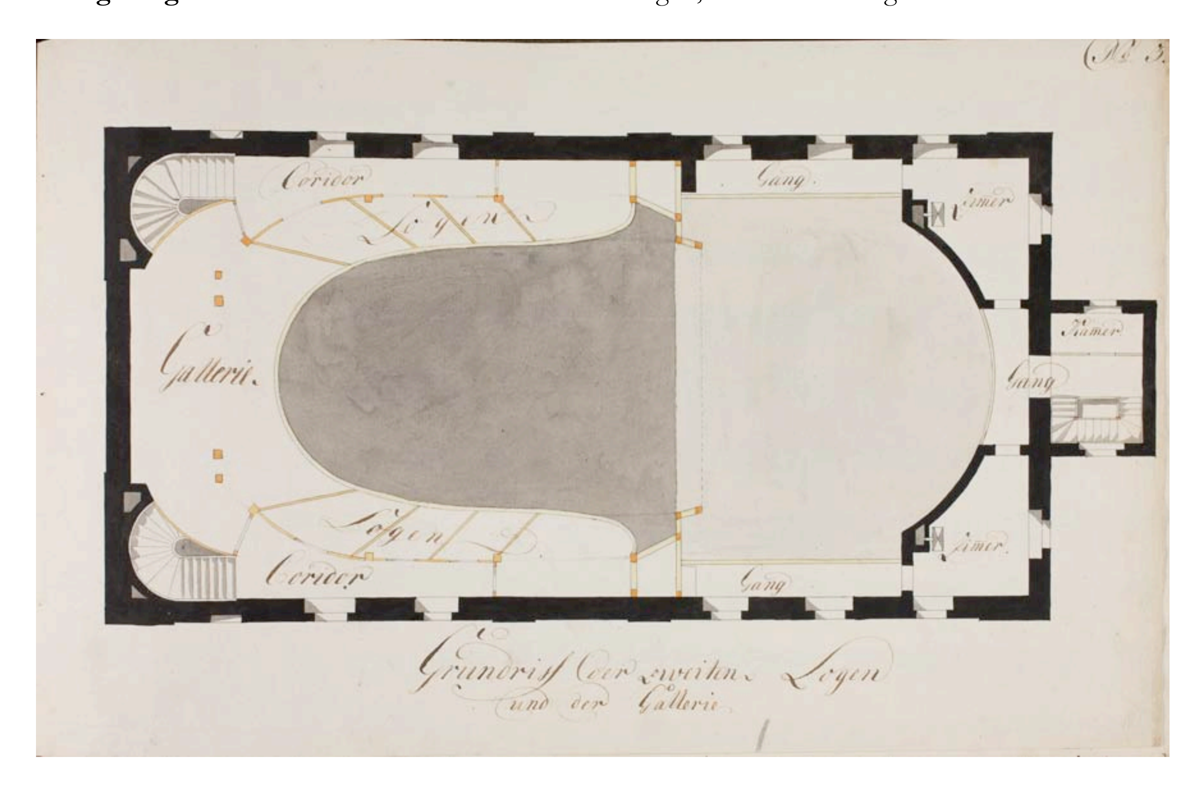
Kat. II-4r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg: Grundriß der ersten Logen und des Theater Bodens

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 282 x 457 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



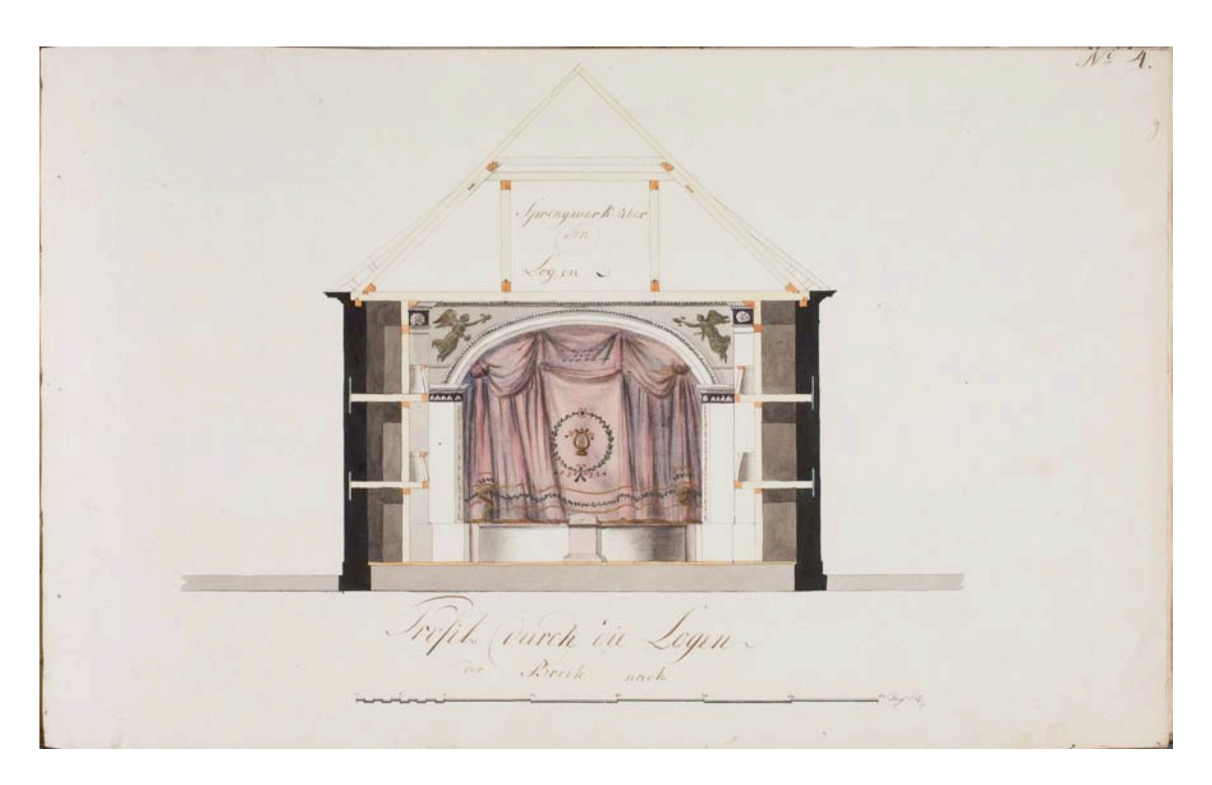
Kat. II-5r.: F. Iwenz nach Friedrich Gilly:
Entwurf für ein Schauspielhaus in Königsberg: Grundt Plahn

Feder, laviert,
Blattgröße: 282 x 445 mm,
bez. u. m. „F. Iwenz 1799 [...] September"
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



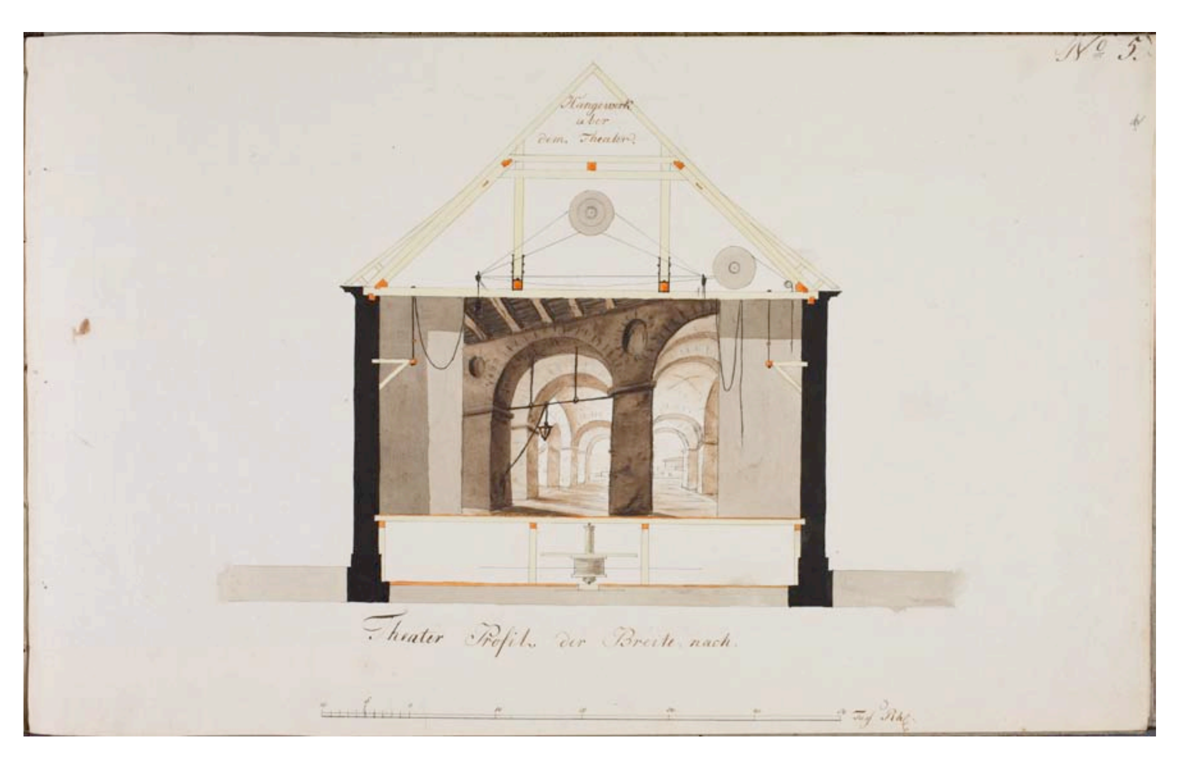
Kat. II-6r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly:
Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg: Grundriß der zweiten Logen und der Gallerie

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 282 x 455 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



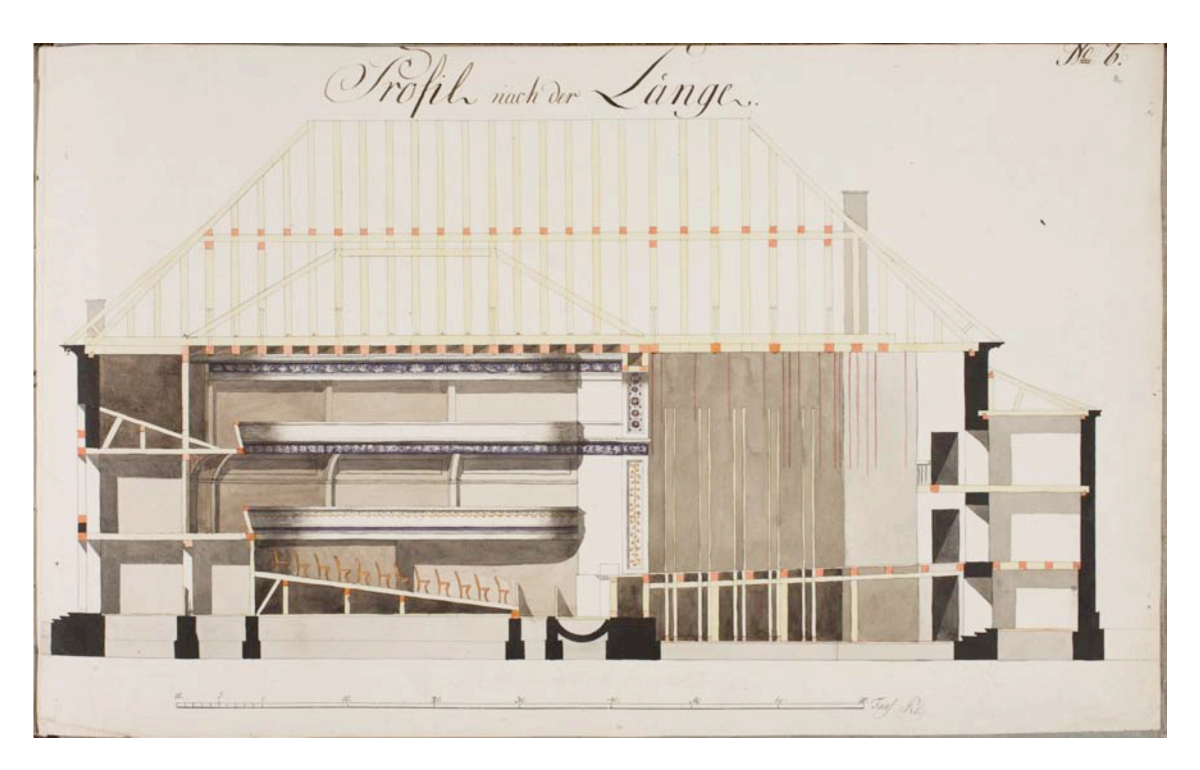
Kat. II-7r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg: Profil durch die Logen der Breite nach

Feder, laviert,
Blattgröße: 282 x 455 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. II-8r.: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg: Theater Profil der Breite nach

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 282 x 455 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. II-9r: Carl Ferdinand Langhans (?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Schauspielhaus in Königsberg: Profil nach der Länge

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 282 x 455 mm,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



STADT UND SCHLOSS
MARIENBURG
IN PREUSSEN

III. Friedrich Frick nach Friedrich Gilly und anderen:

Schloss Marienburg in Preußen (1799-1803)

Als Friedrich Gilly die Marienburg 1794 besichtigte, hatte der Baukomplex bereits eine etwa fünfhundert Jahre währende Nutzungsgeschichte hinter sich. Die verschiedenen Funktionen, Bewohner und Administratoren haben signifikante Spuren an seinem Erscheinungsbild hinterlassen. Als Sitz des Deutschen Ordens und auch unter polnischer Verwaltung erfüllte die Marienburg ununterbrochen sakrale, repräsentative und wirtschaftliche Funktionen. Dies änderte sich erst 1772, als die Marienburg in preußische Verwaltung überging und zur Kaserne umfunktioniert wurde.[1] (VS)

Die Marienburg bis zum Jahr 1794

Die Marienburg entstand in Folge der Ansiedlung des Deutschen Ordens im Ostseeraum. Dieser war 1190 als Hospitalorden in Akkon gegründet und 1198 in einen geistlichen Ritterorden umgewandelt worden.[2] Da er im Vergleich zum Johanniter- und zum Templerorden keinen großen Einflussbereich im Heiligen Land besaß, bemühte er sich um die Gewinnung weiterer Territorien. Hierbei geriet das an der Ostsee gelegene Gebiet der slawischen Pruzzen in den Blick. Deren Christianisierung deckte sich mit den Zielen des Herzogs Konrad von Masowien, der vermutlich bereits um 1225/26 Kontakte mit dem Deutschen Orden aufnahm. 1231 begannen die Ordensritter mit der Eroberung des Kulmer Lands und überzogen dieses mit einem dichten Netz von Burgen. Etwa in den 1270er Jahren war die militärische Besetzung weitgehend abgeschlossen.[3] Die danach entstandenen Ordensritterburgen, zu denen auch die Marienburg gehört, hatten eher den Charakter von Verwaltungszentren.[4] 1280 scheint die Anlage beziehbar gewesen zu sein, da der Ritterkonvent von der Burg Zantir nach Marienburg verlegt wurde.[5]

Zunächst hatte die Burg gegenüber anderen Ordensritterburgen keinen Sonderstatus. 1309 zog jedoch der Hochmeister des Deutschen Ordens auf die Marienburg.[6] Bereits 1291 hatten die Kreuzfahrer in Palästina ihre letzte Burg Akkon aufgeben und den Sitz des Deutschen Ordens nach Venedig verlegen müssen.[7] Mit dem Ausbau der Marienburg zum Hochmeistersitz wurde der Ostseeraum als wichtigstes Territorium des Deutschen Ordens ausgewiesen.

Die Marienburg, ein Hauptwerk der Backsteingotik und einer der größten mittelalterlichen Profanbauten überhaupt, besteht aus drei Teilen: der Vorburg (Vorschloss), dem Mittelschloss und dem Hochschloss. Das Hochschloss wurde als ältester Teil der Burganlage um 1280/90 errichtet, als die Marienburg noch nicht Sitz des Hochmeisters war.[8] Es folgt dem für diese Zeit charakteristischen Kastelltypus und verfügt über einen Kreuzgang im Erdgeschoss und einen im ersten Obergeschoss. Dieser Bau wird auch als Konventshaus bezeichnet und wurde zu Ordenszeiten schlicht „das Haus"[9] genannt. Das Erdgeschoss beherbergte Wirtschaftsräume. Die Wohnräume befanden sich im Obergeschoss, das als Hauptgeschoss diente.[10] Auch der Kapitelsaal sowie die Marienkirche sind auch auf dieser Ebene zu finden. Darüber befanden sich Speicher.

Das Mittelschloss liegt nordöstlich des Hochschlosses. Es entstand in mehreren Etappen nach der Verlegung des Hochmeistersitzes im Jahr 1309.[11] Architektonischer Glanzpunkt ist der zwischen 1380 und 1399 anstelle eines Vorgängerbaus errichtete Hochmeisterpalast

mit Sommer- und Winterremter.[12] Bereits um 1320/40 wurde der Große Remter erbaut – der größte Profanraum des Ordenslandes.[13]

In der Vorburg lagen die Wirtschaftsbauten der Anlage, aber auch die bescheidene St. Lorenzkapelle, die als Kirche für die hier lebenden und arbeitenden Brüder, Knechte und Handwerker diente.[14]

Zwischen 1331 und 1344 wurde die Marienkirche im Hochschloss um einen polygonal abschließenden Chor erweitert. In diesem Zusammenhang entstand auch das mit einem Glasmosaik bedeckte Relief einer Marienfigur an der Außenseite des Chorpolygons. Die Kirche konnte am 1. Mai 1344 geweiht werden.[15]

In den folgenden Jahren geriet die Ordensburg immer wieder in kriegerische Auseinandersetzungen. Als der Orden 1410 in der Schlacht von Tannenberg eine empfindliche Niederlage durch das polnische Heer erlitt, konnte die Marienburg gehalten werden.[16] 1454 brach der Dreizehnjährige Krieg aus, in dem sich die preußischen Städte mit dem Königreich Polen verbündeten und letztlich die Macht des Ordens brachen.[17] Zwar konnte die Marienburg auch diesmal zunächst verteidigt werden; da der Orden jedoch die angeheuerten Söldner nicht bezahlen konnte, wurde die Burg an diese verpfändet.[18] Sie verkauften die Burg aufgrund der anhaltenden Zahlungsunfähigkeit des Ordens am 15. August 1456 an König Kasimir IV. Jagiellończyk von Polen. Am 6. Juni des Folgejahres musste der Hochmeister die Burg verlassen; einen Tag später zog der König von Polen in die Burg ein. Er ließ sich im Großen Remter huldigen, der seitdem Königssaal genannt wurde.[19] Mit dem zweiten Thorner Frieden von 1466 wurde die Hälfte des Ordenslandes an Polen abgetreten.[20] Die Marienburg wurde als Sitz von Verwaltungsbehörden und als Residenz des polnischen Königs genutzt.[21]

Während des Polnisch-schwedischen Krieges besetzten die Schweden 1626 die Marienburg und blieben drei Jahre.[22] Danach wurde die Burg sechs Jahre lang in Sequestration des Kurfürsten von Brandenburg gegeben, der sie anschließend wieder an die Schweden zurückgab. Diese wiederum schlossen einen neuen Waffenstillstandsvertrag mit den Polen, die drei Monate später in die Burg einzogen. Die Memoiren des brandenburgischen Verwalters von 1630 und polnische Beschreibungen von 1636 geben Aufschluss, dass die Anlage in einem schlechten baulichen Zustand war.[23] Zudem brannten 1644 alle Dächer des Hochschlosses ab.[24] Die Dächer der Marienkirche, des Nord- und Westflügels konnten neu gedeckt werden. Während des Zweiten Schwedenkrieges von 1655 bis 1660 war die Burg erneut umkämpft. Daraus resultierte, dass das Gewölbe des Remters im Südflügel vollständig und das des Kapitelsaals halb einstürzten. Erst 1714 wurde das Hochschloss mit neuen Dächern versehen und 1728 der Hochmeisterpalast durch König August II. von Polen wiederhergestellt.[25]

1772 fiel die Marienburg an Brandenburg-Preußen und wurde in den zwei Folgejahren zu einer Kaserne und 1801 zum Kriegsmagazin umgebaut. In den Sommerremter baute man zehn Kolonistenwohnungen ein und brach die Zinnen sowie die beiden Erker ab.[26] An der Hoffront des Palasts wurden die Pfeiler entfernt.[27] Beim Umbau zum Magazin erhielt das Hochschloss vier Reihen von Fenstern, ein flaches Ziegeldach und wurde verputzt.[28] Des Weiteren wurde der Kreuzgang abgebrochen und die Vorburgtürme zum größten Teil beseitigt. Im Hochmeisterpalast blieb hingegen die Mehrzahl der Gewölbe bestehen.[29] (MB)

Friedrich Gilly auf der Marienburg

Im Jahr 1794 begleitete Friedrich Gilly seinen Vater David Gilly auf einer Dienstreise zur Marienburg. Die Anlage war zu diesem Zeitpunkt nicht, wie bisweilen in der Literatur zu lesen ist, ein ruiniöser, fast verfallener Bau, sondern ein funktionsfähiger Standort der preußischen Armee.[30] Um der neuen funktionalen Nutzung als Militärgebäude gerecht zu werden, war allerdings drastisch in die mittelalterliche Bausubstanz, insbesondere des Hochschlosses, eingegriffen worden: Geschosshöhen waren verändert und Fenster in die ehemals unregelmäßig gegliederten Außenfassaden eingeschnitten, die nun einen Eindruck von Symmetrie und Gleichförmigkeit vermittelten. Die ehemals backsteinsichtige Fassade war weiß verputzt. Die Marienburg präsentierte sich Gilly demnach im Gewand eines „provinziellen Spätbarock“[31], welches die gotische Bausubstanz in weiten Teilen verbarg. Nichtsdestotrotz fertigte Friedrich Gilly Zeichnungen der Marienburg, die diesen zeitgenössischen Zustand weitgehend negieren und in suggestiver Weise eine Marienburg vergangener mittelalterlicher Tage heraufbeschwören. Einige dieser Zeichnungen dienten Friedrich Frick als Ausgangspunkt seiner elaborierten Aquatinta-Serie.[32]

Friedrich Gillys Zeichnungen

Friedrich Gillys Zeichnungen zur Marienburg erscheinen thematisch und stilistisch disparat. Ihr Bestand ist zudem heute über mehrere Standorte verstreut und auch aufgrund von Verlusten nicht mehr in seiner Gesamtheit rekonstruierbar. Darunter finden sich beispielsweise Bauaufnahmen von Gewölben, teils flüchtig skizziert,[33] teils minutiös durchkonstruiert,[34] aber auch ein Grundriss der Gesamtanlage.[35] An den Rand dieses Blattes hat Gilly kleine Ordensritter gezeichnet – ein fast schon verspieltes Detail, das der schematischen Nüchternheit des Grundrisses gegenübersteht. Manche Zeichnungen Gillys sind in dem für ihn typischen kräftigen, kratzig-breiten Federstrich ausgeführt, wie eine Zeichnung eines Kellergewölbes im Mittelschloss.[36] Eine Nachzeichnung des Gilly-Schülers Carl Wilhelm Kolbe legt nahe, dass Gilly dieses Motiv jedoch noch in einer weiteren, lavierten Fassung mit leicht veränderter Staffage ausgeführt hat.[37]

Insgesamt zehn Blätter sorgten bei der Berliner Akademieausstellung 1795 für Aufsehen und weckten das Interesse des preußischen Königshauses an der alten Ordensburg.[38] Sie sind von Gilly selbst benannt und teilweise beschrieben worden, jedoch ist diese Beschreibung nicht detailliert genug, um eine eindeutige Identifikation zu gewährleisten.[39] Es liegt jedoch nahe, dass die zeichentechnisch besonders ausgefeilten lavierten bzw. aquarellierten Federzeichnungen zu den ausgestellten Blättern gehörten. Sie verdienen hinsichtlich ihrer Motivik und ihrer bildnerischen Mittel besondere Betrachtung.

Zwei Zeichnungen stellen Eingangssituationen in den Baukomplex der Marienburg dar: Der „Eingang zum Hochschloss“ und der „Eingang zum mittleren Schloss“ (Abb. 20).[40] Bei beiden betont Gilly das Ruinöse der Bauformationen. Dunkle Schlieren in der Lavierung evozieren einen Eindruck natürlich gealterten Backsteinmauerwerks; Staffagefiguren oder im Vordergrund platzierte abgebrochene Säulentrommeln und Kapitelle vermitteln Alter und Geschichtsträchtigkeit der Bauten. Gilly bedient sich hier der Bildtradition italienischer Veduten und Reisezeichnungen antiker Ruinen (z. B. von Giovanni Battista Piranesi), die er indes in einen anderen geografischen und historischen Kontext transferiert. So erfahren bei Gilly die gotischen Baukörper der Marienburg die gleiche Nobilitierung und Historizität wie die Monumente des griechischen und römischen Altertums. Unterstützt wird der Eindruck von Erhabenheit durch die von Gilly überaus geschickt gewählten Bildausschnitte, die Monumentalität in einer mit Piranesi vergleichbaren Weise konstruieren. Vor dem Eingang zum Hochschloss fällt ein Burggraben dramatisch in die Tiefe ab, der nur über eine fragile Brücke überquert werden kann. Das eigentliche Hochschloss ist nur angeschnitten zu sehen. Stiege nicht eine kleine Rauchfahne aus einem Nebengebäude auf, könnte man die Marienburg für vollkommen verlassen halten. Auch das Tor, das den „Eingang zum Mittelschloss“ bildet, wird nahe an den Betrachter herangerückt und aus seiner tatsächlichen Umgebung herausgelöst. Realiter vergleichsweise klein und nahe an den Straßen und Häusern der Stadt Marienburg gelegen, wirkt es bei Gilly massiv, gedrungen und vor allem in einer offenen, ländlichen Situation isoliert (Abb. 20).[41]

Stilistisch vergleichbar ist eine lavierte Zeichnung, die den Blick auf den Hochmeisterpalast zeigt.[42] Es ist ein enger Bildausschnitt gewählt: Am linken Bildrand unmittelbar im Vordergrund erhebt sich ein dunkles Mauermassiv, verwittert und von Pflanzen bewachsen. Von rechts ragt der Hochmeisterpalast ins Bild. Betont werden die dramatisch aufstrebenden Vertikalen der Fensterachsen, die nur durch gewagt schlanke Pfeiler durchbrochen sind. Aus einem Fenster schaut eine winzige Staffagefigur in die Ferne. Das Gebäude wirkt ruinös – die Mauern sind fleckig, zwei der Säulen sind bereits eingestürzt. Kein räumlicher Kontext ist gegeben; der Palast wird dem Betrachter in unwirklicher Unmittelbarkeit vor Augen gebracht und wirkt damit Ort und Zeit enthoben.

In ihrer Wirkung durch farbige Aquarellierung gesteigert, kommen diese Bildmittel auch in einer Zeichnung Gillys zum Einsatz, die den Chor der Marienkirche zeigt.[43] Insbesondere die dramatische Lichtführung entfaltet eine hohe suggestive Wirkung, die den Blick des Betrachters geschickt auf den Chor der Kirche selbst lenkt. Auch hier wird der Eindruck würdevoll gealterten Mauerwerks erweckt. Links erstrecken sich Teile des Hochschlosses. Gilly gibt dieses nicht in seinem zeitgenössischen Zustand wieder, sondern rekonstruiert einen Vorzustand, indem er beispielsweise sämtliche Spuren der eingangs erwähnten, neu eingebrochenen Kasernenfenster eliminiert. Im Vordergrund erwecken verfallene Mauern und üppige, stark stilisierte Vegetation den Eindruck, bei der Marienburg handele es sich um eine einsa-

me Ruine die gleichsam seit Jahrhunderten im Dornröschenschlaf versunken und fernab städtischen Trubels gelegen ist. Gilly wendet hier einen überaus subtilen, jedoch nicht minder suggestiven Kunstgriff an, der nur offenbar wird, wenn man sich die zeitgenössische topografische Lage der Marienburg vergegenwärtigt: Die Marienburg war mitnichten abgeschieden, sondern lag im Gegenteil mitten in der Stadt Marienburg, deren Bebauung damals teilweise bis an die Mauern des Burgkomplexes heranreichte. Indem Gilly diese Situation verunklärt, versetzt er die Marienburg in einen Zustand lokaler Unwirklichkeit und Unbestimmtheit. Knapp konstatiert zu Recht, dass es dem Zeichner hiermit gelingt, auch eine zeitliche Dimension zu transportieren: „Durch die Darstellung einer örtlichen Distanz zur Wirklichkeit wird das Bewußtsein der zeitlichen Distanz (zum Mittelalter) erfahrbar gemacht.“[44]

Der Betrachter wird von Gilly somit zur imaginären Wiederentdeckung der Vergangenheit eingeladen. Ins Bild gesetzt wird dieser Impuls über die beiden Staffagefiguren, die als Rückenfiguren zwischen Vordergrund und eigentlichem Baukörper der Marienburg vermitteln und ebenfalls in Kontemplation des Baus versunken stehen. Konkret richtet sich ihr Blick auf das angeblich wundertätige monumentale Marienbild aus Mosaik, das den Chorabschluss der Marienkirche schmückt.

Deutlicher noch versetzt Gilly den Betrachter bei einer Darstellung des Großen Remters im Hochmeisterpalast in die Zeit der Ordensritter zurück (Abb. 24).[45] Dieser Raum war 1794 durch Zwischenwände vollkommen verbaut, so dass Gilly hier dessen Innenansicht mit dem spektakulären, nur von einer gewagt schmalen Granitsäule getragenen Gewölbe zeichnerisch rekonstruieren muss. Dabei beruft er sich neben eigenen Baubefunden auch auf historische Quellen und Bilder, denen er beispielsweise diagonal von den Wänden zur Säule gespannte Eisenanker entnimmt, die zur zusätzlichen Stabilisierung des Gewölbes eingezogen wurden (Abb. 26).[46] Fälschlicherweise fügt Gilly zudem Spitzbogenfenster ein, ein Irrtum, der vermutlich aus einer Fehldeutung im Mauerwerk eingelassener Entlastungsbögen herrührt.[47] Gleichzeitig rekonstruiert Gilly mit diesen Spitzbögen eine idealisierte Vorstellung von Gotik. Diese spiegelt sich auch in der Staffage der Zeichnung wieder: Bereits von Alterungsspuren gezeichnete Banner schmücken den Raum; vom rechten Bildrand hält eine Prozession von Ordensrittern Einzug in den Remter. Der Betrachter soll hier also unmittelbar in das Mittelalter zurückversetzt werden, womit das Blatt im Vergleich zu den reinen Architekturzeichnungen Gillys eine zusätzliche szenisch-historisierende Dimension erhält. Nichtsdestotrotz handelt es sich nicht um eine Genreszene; es steht klar die architektonische Konstruktion des Raumes im Mittelpunkt des Interesses. So konzentriert sich die Figurenstaffage auf Bildrand und Hintergrund. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Darstellung mit einer anderen Zeichnung Gillys vergleicht, die laut Hella Reelfs ebenfalls in der Marienburg entstanden sein soll: Vier Männer, zwei Ritter, ein Mönch und ein Verwaltungsbeamter sitzen an einem Tisch, eine Frau in altdeutscher Kleidung tritt hinzu.[48] Hier wird der narrative Charakter der Darstellung deutlich betont, wohingegen die Raumsituation vollkommen verunklärt und lediglich durch Spitzbogen als gotisch markiert wird.

In die zeitgenössische Gegenwart holt Gilly den Betrachter mit einer Darstellung des Refektoriums zurück (Abb. 22).[49] Ein einsamer Besucher in zeitgenössischer Kleidung lehnt in tiefer Kontemplation des Raumes und seines Gewölbes versunken an der vorderen von drei Säulen. Er ist bisweilen als Selbstbildnis Friedrich Gillys gedeutet worden, der gerade dabei ist, sich die Konstruktion des Gewölbes zu vergegenwärtigen, sich aber auch gleichzeitig in die Zeit der Ordensritter zurück zu imaginieren.[50] Die zeitgenössische Staffagefigur steht demnach stellvertretend für die Aspekte, die Friedrich Gilly an der Marienburg faszinierten und die er in seinen Zeichnungen festzuhalten oder zu rekonstruieren suchte.

Ruinenromantik und der Blick für die Architektur

In Friedrich Gillys Zeichnungen der Marienburg treffen zwei zeitgenössische Rezeptionslinien der gotischen Architektur aufeinander. Insbesondere von der englischen Landschaftsarchitekur geht eine Begeisterung für die Sublimität gotischer Ruinen aus, die auch in Gillys Zeichnungen erfahrbar wird. Gezielt erweckt Gilly den Eindruck, die Marienburg sei eine malerische Ruine, ein einsam gelegener, fast vergessener Zeuge vergangener Zeiten. Die Realität einer in städtische Infrastruktur eingebundenen, von einem preußischen Regiment genutzten Kaserne wird in jeder seiner Zeichnungen verunklärt. Hiermit bewegt sich Gilly künstlerisch im Rahmen einer romantischen,

schwärmerischen und ideell aufgeladenen Gotikrezeption. Er imaginiert sich zurück in die Zeit der Deutschordensritter und seine Zeichnungen sind von einer idealisierenden Faszination für das mittelalterliche und ritterliche Leben durchdrungen.[51]

Die romantisierende Sicht trübt indes nicht den analytischen Blick des Architekten. Eine zweite Rezeptionslinie der Gotik um 1800 nimmt präzise die Konstruktionsprinzipien der schlanken, scheinbar schwerelosen Gewölbe und Baukörper in den Fokus.[52] Als Architekt bringt Friedrich Gilly gerade den gewagten Gewölbekonstruktionen in den Remtern und im Kapitelsaal der Marienburg besonderes Interesse entgegen. Sicherlich spielt hier die ästhetische Wirkung eine Rolle; nichtsdestotrotz sollen aber auch Statik und Konstruktionsprinzipien dieser Gewölbe erfasst werden. Zudem nimmt Gilly in seinen Zeichnungen Rekonstruktionen vor. Er tut dies nicht etwa nach rein ästhetischen Gesichtspunkten, sondern zieht mit sicherem Blick die vorgefundene Bausubstanz zu Rate, um ein möglichst genaues Bild des historischen Befunds ermitteln zu können. Anschauliches Beispiel ist der „Einzug der Ordensritter in den Großen Remter". Mit seiner historisierenden Staffage könnte dieses Blatt leicht für einen Ausdruck schwärmerischer Ritterromantik gehalten werden. Jedoch bleibt die Staffage an den Bildrand gedrängt, und die Darstellung der Architektur des Raumes und des Gewölbes liegt deutlich in Gillys Fokus.

Steine des Anstoßes: Friedrich Gilly, David Gilly und zwei Visionen für die Marienburg

Die Marienburgzeichnungen sind bereits von Zeitgenossen zum Ausgangspunkt einer neuen Auffassung von Gotik und Appell eines denkmalpflegerischen Umganges mit mittelalterlicher Bausubstanz stilisiert worden:

Der junge Gilly sieht die Marienburg als Monument vergangener – und zukünftiger – Erhabenheit sowie als künstlerischen Ausdrucks- und ideologischen Bedeutungsträger. Er wird zum Avantgardisten und Mitinitiator einer neuen, schwärmerischen, innerlichen Gotikbegeisterung konstruiert, die sich von einem funktionalen Architekturverständnis lossagt.[53] Sichtbarer Ausdruck dessen: die Marienburgzeichnungen. Dieses Narrativ vom genialen Erneuerer Friedrich Gilly gewinnt zusätzliche Brisanz, hält man sich die Umstände der Reise vor Augen:

Friedrich Gilly reiste als Begleitung seines Vaters David Gilly zur Marienburg. Dieser war von der preußischen Krone eingesetzt worden, um weitreichende Umbaumaßnahmen an der Marienburg vorzubereiten und zu evaluieren. Die Marienburg sollte erneut ihre Funktion wechseln und zum Speicher für Korn und Mehl umgebaut werden. David Gilly zeigte hierbei wenig Sinn für die Bewahrung der alten Bausubstanz. Im Gegenteil: Er plante, Hoch- und Mittelschloss abzureißen und die so gewonnenen Backsteine für einen kompletten Magazinneubau zu verwenden.[54]

Hieraus ist bisweilen ein fundamentaler Gegensatz zwischen Vater Gilly und seinem Sohn konstruiert worden, wobei David Gilly als Repräsentant einer überkommenen, kalten, dem Sinn für das Erhabene und Historische vollkommen abgekehrten Architekturauffassung dargestellt wurde. So schrieb Johann Gustav Büsching bereits 1823 in einem Brief an Goethe: „[…] der Sohn Gilly zeichnete die herrlichen Gewölbe, Säle, Kragsteine, Gestalten, und ihm eilte der Vater Gilly auf dem Fuße nach, um das soeben Gezeichnete auf ewig zu vernichten! Unglaubliche Barbarei".[55]

Vater und Sohn personalisieren in dieser Narration einen Generationenkonflikt, der symbolisch über den Mauern der Marienburg ausgetragen wird.[56] In dieser Trennschärfe ist die ideologische Unterscheidung zwischen Vater und Sohn sicherlich nicht haltbar, zumal David Gilly in Paretz unter Beweis stellte, dass auch er die Gotik architektonisch zu rezipieren wusste.[57] Nichtsdestoweniger sind es Friedrich Gillys Marienburgzeichnungen, die am Beginn eines Prozesses stehen, der in einer Neubewertung des gotischen Profanbaus allgemein und der Marienburg als nationalem Bedeutungsträger kulminierte.

Die Marienburg als Nationaldenkmal

Dass sich der Diskurs mit derartiger Schärfe an den Marienburg-Darstellungen entzündete, lag auch an der sich verändernden gesellschaftlichen und politischen Situation sowie einem sich etablierenden Sinn für Denkmalpflege.[58] Die vielschichtigen Verflechtungen zwischen künstlerischer Romantik und erstarkendem Nationalbewusstsein um 1800 sind vielfach wissenschaftlich untersucht worden. Die Mari-

enburgzeichnungen Gillys stehen im Kontext dieser Entwicklungen. Die Gotik per se wurde als vermeintlich „deutscher“ Baustil nationalistisch aufgeladen. Im Falle der Marienburg gewann diese Aufladung eine zusätzliche Dimension, konnte diese doch als Burg des Deutschen Ordens zum Symbol deutscher Nationalstaatlichkeit, aber auch anderer, vermeintlich „deutscher“ Tugenden wie Ritterlichkeit oder Frömmigkeit verklärt werden. Hinzu kam ein zunehmendes Bewusstsein für den Kunst- und Geschichtswert historischer Monumente, das schließlich in der Institutionalisierung staatlicher Denkmalpflege kulminierte, der auch die Marienburg ihre letztendliche Erhaltung und historisierende Rekonstruktion im Laufe des 19. Jahrhunderts verdankte.[59] In diesem Sinne kann die Marienburg als profanes gotisches Nationaldenkmal analog zum Weiterbau des Kölner Doms im Bereich der Sakralgotik gesehen werden.[60]

Dass die Marienburg letztlich keinen Umbaumaßnahmen zum Opfer fiel, liegt in erster Linie in der heftig geführten zeitgenössischen Auseinandersetzung um die historische und künstlerische Bedeutung der Burg begründet. An ihrem Beginn stehen die Zeichnungen Friedrich Gillys, für deren Verbreitung insbesondere Friedrich Frick mit seiner Aquatinta-Serie sorgte. (VS)

Friedrich Fricks Aquatinta-Serie

Als Friedrich Gilly 1795 seine Zeichnungen zur Marienburg in der Berliner Akademieausstellung präsentierte, wurden diese auch von dem jungen Kupferstecher Friedrich Frick mit Begeisterung aufgenommen. Die zehn Blätter inspirierten ihn nach eigener Aussage, sich seinen „längst gehegten Wunsch“ zu erfüllen, „so manches alte Denkmal der Baukunst, der Zerstörung der Zeit und der Entstellung durch Menschenhände zu entreissen, und jene Ansichten in Aqua-Tinta-Manier zu bearbeiten.“[61] Für seine Aquatinta-Serie griff Frick nicht nur auf die Vorlagen Friedrich Gillys, sondern auch auf eigene Studien, auf Bauaufnahmen von Martin Friedrich Rabe sowie auf Staffageentwürfe von Franz Ludwig Catel zurück.[62]
Über Fricks Biographie ist – abgesehen von seiner Professorentätigkeit an der Berliner Akademie der bildenden Künste ab 1808 und seinem Tafelwerk zur Marienburg, das sein künstlerisches Hauptwerk darstellt, – nicht allzu viel bekannt.[63] Vermutlich lernte er im Rahmen seines Studiums an der Berliner Akademie Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel kennen. In den folgenden Jahren muss er zum engeren Kreis um den jungen Gilly gehört haben, den er in seinem Vorbericht zur Aquatinta-Serie zur Marienburg als „unvergessliche[n] Freund“ bezeichnet.[64]
Noch bevor diese Serie publiziert wurde, hatte Frick 1797 einen Kupferstich nach einer Vorlage Gillys für die *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* angefertigt (Abb. 57).[65] Er zeigt die Haupt-Ansicht des alten Schlosses zu Marienburg und steht der Tafel XII. in der späteren Aquatinta-Serie nahe (Kat. III-11, Abb. 58), die Frick als eigene Erfindung ausweist.[66]

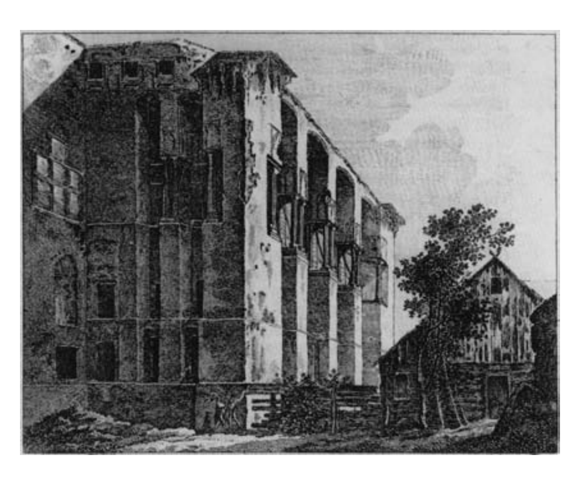


Abb. 57: Friedrich Frick nach Friedrich Gilly: Haupt-Ansicht des alten Schlosses zu Marienburg, Kupferstich, Titelbild zu: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, 1797



Abb. 58: Friedrich Frick:: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XII: Fassade des Kapitel-Saals (vgl. Kat. III-11)

Gilly wiederum scheint selbst Versuche in der Aquatinta-Technik vorgenommen zu haben, denn 1795 präsentierte er ein „geäztes Blatt, als Versuch in Aquatinta" auf der Berliner Akademieausstellung.[67] Hella Reelfs vermutet wohl zu Recht, dass Gillys Zeichentechnik mit ihren Lavierungen von vornherein auf diese Reproduktionstechnik hin angelegt wurde.[68]

Im Januar 1799 empfahl das *Journal des Luxus und der Moden* Fricks Aquatinta-Serie zur Subskription.[69] Bereits 1798 hatte Frick mit „zwei Probeblättern in Aquatinta" an der Akademieausstellung in Berlin teilgenommen.[70] Im Folgejahr erschien die erste Lieferung der druckgrafischen Serie, deren Veröffentlichung bis 1803 in weiteren Folgen fortgesetzt werden sollte.

Obwohl Frick gegenüber Gilly und dessen Kunst größte Bewunderung hegte, erhob er für seine grafische Dokumentation der Marienburg einen gesteigerten Anspruch der „historischen Richtigkeit".[71] Daher unternahm er 1800 – nach Gillys Tod – mit dem befreundeten Architekten Martin Friedrich Rabe eine Reise, um „[…] die Prospecte nach der Natur zu berichtigen, und das zu zeichnen, was der Darstellung würdig und zur vollkommnen Ansicht des Ganzen nöthig war."[72] Auch Rabe gehörte zum direkten Umfeld der Gillys und war unter anderem Mitglied in der von Friedrich Gilly geleiteten *Privatgesellschaft junger Architekten*.[73] Ab 1796 war er als Bauleiter für Paretz zuständig, wo er die Umsetzung der Entwürfe der Gillys zu beaufsichtigen hatte.[74] Er schuf einen Großteil der Zeichnungen des sogenannten Paretzer Skizzenbuchs, die auch stilistisch unübersehbar unter dem Einfluss der beiden Architekten stehen.[75]

Grundsätzlich lassen sich die Marienburg-Blätter in zwei Gruppen einteilen. Zum einen gibt es bildmäßige Darstellungen der Anlage. Hier schöpfte Frick vor allem aus den 1795 ausgestellten Vorlagen Gillys, die er aber mitunter auch veränderte und korrigierte. Ähnlich wie Gilly vermeidet Frick konsequent die Darstellung der baulichen Veränderungen und Eingriffe aus nachmittelalterlicher Zeit. Die schon von Gilly rekonstruierte Ansicht des Sommerremters (Blatt XI), der zum Zeitpunkt seines Aufenthalts noch horizontal und vertikal verbaut war,[76] wird von ihm berichtigt, indem er etwa gerade schließende Fenster zeigt. Hier wird der Anspruch auf „historische Richtigkeit" fassbar. Deutlich wird dieser auch in Ansichten der Fassade des Kapitelsaals (Blatt XII), die er bewusst um die 1785-1786 abgebrochenen gotischen Zinnenkronen ergänzt.[77] Zum anderen enthält die Serie detaillierte Grundrisse (Blatt III u. IV) und Detailaufnahmen (Blatt XV-XVIII), die nach Art eines Tafelwerkes präsentiert werden und auf die Bauaufnahmen Martin Friedrich Rabes zurückgehen.[78] Aber auch hier hatte Gilly mit einigen Zeichnungen vorgearbeitet.[79]

Den insgesamt 19 Grafiken in Aquatinta sind ein „eigens" verfasster Vorbericht sowie ein kurzer historischer Exkurs zur Vergangenheit und Bedeutung der ehemaligen Ordensburg aus der Feder des befreundeten Gelehrten Konrad Levezow vorangesetzt. Außerdem gibt es eine Baubeschreibung sowie „Erklärungen der Kupfertafeln", die sich vor allem auf die von Rabe gezeichneten Bauformen und -ornamente beziehen (Blatt XV-XVIII).

Architektur in Aquatinta

Die auf den französischen Maler Jean Baptiste Le Prince (1734-1781) zurückgehende Erfindung der Aquatinta eröffnete den Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts neue künstlerische Möglichkeiten, die Frick virtuos nutzte. Während herkömmliche Tiefdruckverfahren, wie etwa der Kupferstich, sich zur Erzeugung von Licht und Schatten der Schraffurlinien bedienen mussten, bot die Aquatinta die Möglichkeit zur Erzeugung eines Flächentons, der durch die wiederholte Ätzung der Druckplatte beliebig intensiviert und nuanciert werden konnte und somit Beleuchtungs- und Helldunkeleffekte verstärkte. Eine rasche Verbreitung der neuen Verfahrenstechnik in Deutschland ist unter anderem auf Künstler wie Johann Carl Friedrich Dauthe (1749-1816) und Ernst Gottlob (1744-1796) zurückzuführen, welche deren Potential schnell erkannten und zu nutzen wussten. Die Aquatinta wurde zunächst vor allem für werkgetreue Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden sowie für die möglichst authentische Darstellung der „Werkspur des jeweiligen Zeichenmittels" genutzt.[80] Doch auch in der Baukunst, etwa in Form von Architekturdarstellungen, erfreute sich die Aquatinta intensiver Nutzung. [81]

Frick war, wie seine Marienburg-Serie belegt, mit den neuen Ausdrucksmitteln sehr gut vertraut und wusste sie geschickt in seinen Architekturveduten umzusetzen. Das Nebeneinandersetzen von Halbtönen unterstützt den malerischen Charakter seiner Ansichten. Zusammen mit der verstärkten Körnung, die eine

lebhafte Flächenstruktur erzeugt, gelingt es Frick, die Ordensburg gerade in ihrem ruinösen Zustand plastisch und lebendig inmitten der Vegetation emporwachsen zu lassen. Vor allen Dingen aber vermittelt er durch die feine Nuancierung des rötlich-braunen Sepiatons und die grobe Körnung des Flächentons die Materialität der aus Backsteinen errichteten gotischen Ordensburg.

Am 7. Dezember 1799 überreichte Frick König Friedrich Wilhelm III. von Preußen „den ersten Heft", der ihm daraufhin ein Geschenk von 60 Friedrichsd'or übermittelte[82] und in einem Kabinettschreiben vom 19. September 1802 sein „[…] höchstes Wohlgefallen über diese schönen Produkte vaterländischer Kunst" äußerte.[83] Zu den Bewunderern der Serie gehörte auch der Göttinger Kunsthistoriker Johann Dominikus Fiorillo, der die Blätter in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* von 1803 geradezu euphorisch besprach: „Alle Blätter sind in Aqua-tinta-Manier auf das geschmackvolleste vollendet, und übertreffen, wie uns deucht, alles, was die berühmtesten Deutschen Künstler, Kobel, Kunz, Prestel und zahllose Andere, noch so vortrefflich in dieser Gattung geliefert haben. Hr. Frick hat nähmlich nicht allein dem Korn eine größere Verschiedenheit zu geben gewußt, sondern auch mit großer Kunst der Farbe eine gewisse Abwechselung ertheilt, welche den wahren Charakter jener alten Gebäude und der mannigfaltigen Substanzen, woraus sie bestehen, meisterhaft ausdrückt. Überdieß sind viele Vorstellungen durch gut gewählte Figuren belebt worden, die uns Unterhaltung gewähren, und an die Zeiten des Ritterwesens erinnern."[84]

Zusammen mit einem Text von Ferdinand Max von Schenkendorf, der am 26. August 1803 in der Berliner Zeitung *Der Freimüthige* erschien,[85] trug Fricks Aquatinta-Folge wohl im Wesentlichen dazu bei, die Marienburg als nationales Kulturdenkmal zu erhalten.[86] Am 13. August 1804 erfolgte nämlich die Kabinettsorder König Friedrich Wilhelms III., „[…] daß für die Erhaltung des Schlosses zu Marienburg als eines so vorzüglichen Denkmals alter Baukunst alle Sorge getragen werden solle".[87] (IB)

Zur weiteren Geschichte der Marienburg

Die Wiederherstellung der Marienburg wurde 1806 angeordnet, doch die Napoleonischen Kriege verhinderten deren Umsetzung bis 1817. Danach begann eine umfassende Restaurierungskampagne, als deren Bauleiter Bauinspektor Karl August Gersdorff wirkte. Maßgeblich beteiligt war auch Karl Friedrich Schinkel, als „oberster Baubeamter des Staates".[88] Schon als Mitglied von Friedrich Gillys *Privatgesellschaft junger Architekten* hatte sich Schinkel künstlerisch mit dessen Marienburg-Zeichnungen auseinandergesetzt.[89] Für das von Ernst Friedrich Bußler herausgegebene Ansichtenwerk *Verzierungen aus dem Alterthume* reproduzierte er später einige Architekturdetails aus Fricks Aquatinta-Serie.[90] Während der Befreiungskriege gegen Napoleon war Schinkel schließlich maßgeblich an der Stilisierung der Marienburg zu einem preußisch-deutschen Nationaldenkmal beteiligt. So entwarf er 1813 den bedeutendsten Orden dieses Krieges, das Eiserne Kreuz, in Form eines Ordensritterkreuzes.[91] Ein Gedicht Max von Schenkendorfs knüpft eine direkte Verbindung zwischen der Christianisierung des Pruzzengebietes durch den Deutschen Orden und dem aktuellen Kampf gegen Napoleon, der auf diese Weise zu einem Kreuzzug mythisiert wird.[92]

Im weiteren 19. Jahrhundert bis hin zur Zeit des Nationalsozialismus erfuhr die Marienburg eine immer stärkere nationalistische Aufladung im Sinne eines „Bollwerks nach Osten".[93] Parallel dazu erfolgte deren weiterer denkmalpflegerischer Ausbau. 1872 begann eine neue Restaurierungskampagne unter der Leitung von Conrad Steinbrecht.[94] Die Burg wurde in dieser Zeit häufig von Kaiser Wilhelm II. frequentiert, da sie unter anderem als königliches Schloss diente.[95]

Im Zweiten Weltkrieg wurde die Burg schwer beschädigt.[96] Der Turm des Hochschlosses, die Marienkirche sowie der Pfaffenturm wurden vollständig zerstört. Seit 1945 gehört die Marienburg zu Polen. Der polnischen Verwaltung ist es zu danken, dass die Burg nicht geplündert wurde. Das Militär kümmerte sich um den Bau eines Daches für das Hochschloss und ließ Trümmer entfernen.[97] 1959 zerstörte ein Großbrand das Dachwerk des vom Krieg halbwegs verschonten Mittelschlosses.[98] Nachdem es nach 1945 durchaus Stimmen gegeben hatte, die für einen Abriss der nicht nur physisch stark zerstörten, sondern auch ideologisch schwer belasteten Anlage plädierten, entschied man sich für einen Wiederaufbau. Dieser begann 1961 mit der Gründung eines Schlossmuseums und im folgenden Jahr mit den eigentlichen Restaurierungsarbeiten, die in den folgenden Jahrzehn-

ten fortgesetzt wurden.[99] Heute ist die Marienburg eine der wichtigsten Touristenattraktionen Polens. (MB, Red. CS)

---

[1] Vgl. Knapp 1990, S. 31.

[2] Vgl. hierzu und zu dem Folgenden u.a. AK Berlin 1990, S. 15-35; Arnold 1996, S. 69-74; Militzer 1999, S. 7-29; Biskup/Labuda 2000, S. 115-122; Militzer 2005, S. 12-14 sowie die Historische Einführung von Udo Arnold in Herrmann 2015, S. 860-862.

[3] Vgl. u.a. Arnold 1996, S. 70-74; Militzer 1999, S. 336-362; Biskup/Labuda 2000, S. 138-185, 202-212; Militzer 2005, S. 63-77.

[4] Militzer 2005, S. 105f.; Herrmann 2015, S. 876.

[5] Vgl. Wolfrum 1972, S. 16.

[6] Vgl. Militzer 2005, S. 95-100. Inwieweit die Marienburg bereits 1309 zum Hauptsitz des Deutschen Ordens wurde, ist keineswegs geklärt. Erst unter Werner von Orseln (seit 1324 Hochmeister) scheint die Anlage zur wichtigsten Deutschordensburg geworden zu sein – vgl. Militzer 2013, S. 19f.

[7] Vgl. u.a. Arnold 1996, S. 72; Militzer 2005, S. 28f.

[8] Vgl. Herrmann 2015, S. 877-879.

[9] Schmid 1955, S. 42.

[10] Vgl. Clasen 1931, S. 13.

[11] Vgl. Herrmann/Dobry 2007, S. 8; Herrmann 2015, S. 889-897.

[12] Vgl. Herrmann/Dobry 2007, S. 4f.; Herrmann 2015, S. 894-897.

[13] Vgl. Herrmann/Dobry 2007, S. 7; Herrmann 2015, S. 897.

[14] Vgl. Wolfrum 1972, S. 18; Militzer 2013, S. 25f.

[15] Vgl. Herrmann 2015, S. 889-894.

[16] Vgl. u.a. Biskup/Labuda 2000, S. 394-399; Militzer 2005, S. 144f.

[17] Vgl. Biskup/Labuda 2000, S. 440-443; Militzer 2005, S. 152f.

[18] Vgl. Biskup/Labuda 2000, S. 443.

[19] Vgl. Knapp 1990, S. 23f.; Biskup/Labuda 2000, S. 443.

[20] Biskup/Labuda 2000, S. 447-449.

[21] Vgl. Vogel 2013, S. 74.

[22] Vgl. Knapp 1990, S. 26f.

[23] Vgl. Schmid 1928, S. 16f.

[24] Vgl. Knapp 1990, S. 27.

[25] Vgl. Schmid 1928, S. 16f.

[26] Vgl. ebd., S. 18; Kilarski 1981, S. 96; Knapp 1990, S. 31-34.

[27] Schmid 1928, S. 18.

[28] Schmid, 1928, S. 18; Knapp 1990, S. 32f.

[29] Schmid 1928, S. 18.

[30] Knapp 1990, S. 28, erläutert zwar, dass das Hochschloss auf Grund von Hochwassern und einem Brand Schäden davongetragen habe, diese wurden aber im Zuge der preußischen Umbaumaßnahmen ab 1772 ausgebessert.

[31] Knapp 1990, S. 33.

[32] Frick benennt zwar teilweise in Bildunterschriften, welche Blätter einer Vorzeichnung Gillys folgten, jedoch lassen sich auch für Aquatinten, die Frick als Eigeninventionen ausgibt, Vorlagen aus Gillys Feder finden, so dass gegenüber Fricks Angaben Vorsicht geboten ist.

[33] Friedrich Gilly: *Verschiedene Skizzen*, 1794, Feder und Graphit, 387 x 241 mm, Berlin, Kupferstichkabinett – vgl. Reelfs 1984a, S. 109f., Kat. Nr. 31.

[34] Friedrich Gilly: *Das Gewölbe des Kapitelsaals der Marienburg*, 1794, Feder über Graphit, aquarelliert, 245 x 288 mm, Berlin, Kupferstichkabinett – vgl. Reelfs 1984a, S. 108f., Kat. Nr. 30.

[35] Friedrich Gilly: *Grundriss von dem alten, mittleren und neueren Schloss Marienburg*, Feder, laviert, 331 x 606 mm, Berlin, Kupferstichkabinett – vgl. Reelfs 1984a, S. 103f., Kat. Nr. 24.

[36] Friedrich Gilly: *Gewölbe im Mittelschloss der Marienburg*, 1794, Feder und Graphit, 149 x 220 mm, Berlin, Kunstbibliothek – vgl. Reelfs 1984a, S. 104-106, Kat. Nr. 26.

[37] Carl Wilhelm Kolbe d. J. nach Friedrich Gilly: *Gewölbe im Mittelschloss der Marienburg*, Pinsel, Feder in Braun, Graphitspuren, 58 x 88 mm, Berlin, Privatbesitz – vgl. Reelfs 1984a, S. 105f., Kat. Nr. 27. Die entsprechende Aquatinta Fricks (siehe Kat. III-5) ist vermutlich nach dem Vorbild dieser zweiten, heute verschollenen Fassung gefertigt worden, ohne dass Frick dies kenntlich gemacht hat.

[38] Ein Blatt wurde direkt von König Friedrich Wilhelm II. angekauft, vgl. Anonym 1799a, S. 17: „Der König selbst bestimmte einen Prospect davon [von den ausgestellten Zeichnungen Gillys], den Eingang aus dem großen Corridor des Schlosses vorstellend, zu einer Zierde eines seiner Lieblingszimmer im Schlosse zu Berlin." Siehe hierzu auch Reelfs 1996, S. 53.

[39] Gilly 1796a, S. 672-676.

[40] Friedrich Gilly: *Eingang zum Hochschloss*, 1794, Feder, laviert, über Graphit, 278 x 242 mm, Berlin, Kupferstichkabinett; Friedrich Gilly: *Aufnahme in der Marienburg, Eingang zum mittleren Schloss, Portal der Schlossruine*, 1794, Feder in Grau, laviert, 148 x 139 mm, Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Architektur.

[41] Siehe hierzu auch den Beitrag von Chr. Scholl im vorliegenden Band.

[42] Friedrich Gilly: *Blick auf den Hochmeisterpalast*, 1794, Feder, aquarelliert, 335 x 237 mm, Karlsruhe, Generallandesarchiv – vgl. Reelfs 1996, S. 54.

[43] Friedrich Gilly: *Chor der Marienkirche*, 1794, Feder, aquarelliert, 604 x 475 mm, München, Privatbesitz – vgl. Grave 2006, S. 476 mit Tafel S. 165.

[44] Knapp 1990, S. 62.

[45] Friedrich Gilly: *Einzug der Ordensritter in den großen Remter*, 1794. Feder in Braun und Grau, aquarelliert, 183 x 265 mm, Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Architektur – vgl. Reelfs 1984a, S. 110, 115, Kat. Nr. 32.

[46] Vgl. hierzu den Beitrag von Chr. Scholl in diesem Band.

[47] Vgl. ebd.

[48] Friedrich Gilly: *Vier Männer an einem Tisch in einem Raum der Marienburg*, 1794, Feder über Graphit, aquarelliert, 208 x 258 mm, Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Architektur – vgl. Reelfs 1984a, S. 113f., Kat. Nr. 36.

[49] Friedrich Gilly: *Das Refektorium in der Marienburg*, 1794, Feder über Graphit, laviert, 257 x 350 mm. Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Architektur – vgl. Reelfs 1984a, S. 112, 117, Kat. Nr. 32.

[50] Reelfs 1984a, S. 112.

[51] Dolgner 2015, S. 207.

[52] Ebd., S. 211.

[53] Ein solcher funktionaler Ansatz wird beispielsweise von Weinbrenner beim Umbau der Göttinger Paulinerkirche vertreten: Die historische Bausubstanz wird zwar bewahrt, indes aber auch vor gravierenden Eingriffen im Dienste der funktionellen Nutzung nicht zurückgeschreckt.

[54] Der Plan war nicht kosteneffizient und wurde deshalb verworfen – vgl. Knapp 1990, S. 36.

[55] Johann Gustav Büsching: Brief an Johann Wolfgang Goethe, 14.02.1823, zit. nach: Goethe 1824, S. 139.

[56] Führ 2008, S. 159, stellt richtig, dass die harsche Kritik an David Gilly, die damals wie heute im Diskurs über die Marienburg vorherrscht, überzogen ist. Sein Versuch, David Gilly zu rehabilitieren sowie Friedrich Gilly von nationalistischen Ideen freizusprechen, überzeugt allerdings nur teilweise – vgl. den Beitrag von Chr. Scholl in diesem Band.

[57] Dolgner 2015, S. 212.

[58] Mohr de Pérez 2015, S. 151.

[59] Am 13.08.1804 ergeht der königliche Beschluss, dass die Marienburg erhalten bleiben solle. Ähnlich wie bei dem Umbau der Göttinger Paulinerkirche wird zunächst nach dem Prinzip „Erhaltung durch Nutzung“ vorgegangen – siehe Knapp 1990, S. 43-45. Nur wenige Jahre später wird die Rekonstruktion der Marienburg als ideologische Pflicht gesehen und von funktionalen Aspekten losgelöst.

[60] Knapp 1990, S. 61.

[61] Frick [1799] 1965, S. 1.

[62] Streidt/Feierabend 1999, S. 370; Stolzenburg 2015, S. 35.

[63] Nagler 1835-1852, Bd. 5, S. 174f.; Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 12, S. 451; Saur 1992ff., Bd. 45, S. 47.

[64] Frick [1799] 1965, S. 1. Vgl. auch AK Berlin 1984, S. 104.

[65] *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Für angehende Baumeister und Freunde der Architektur* 1, 1797, 1. Heft, Bd. 2., Titelkupfer, bez. . l.: „Aufgenomen von F. Gilly“, u. l. „gestochen von F. Frick“. Vgl. auch AK Berlin 1984, S. 102, 104; Neumeyer 1997, S. 129.

[66] Vgl. die Bezeichnung „gezeich. u. geaetzt v. F. Frick“. Der Kupferstich von 1797 zeigt einen engeren Bildausschnitt. Die Nordseite des Hochmeisterpalasts ist bildparallel angeordnet, während die Westseite schräg in den Raum fluchtet, so dass die Perspektive leicht gestört erscheint. Das Bauernhaus ist gegenüber der mittelalterlichen Fassade größer und es fehlen Dächer und Zinnenkranz. Frick hat die Perspektive – wohl nach eigenen Aufnahmen vor Ort – in seiner Aquatinta korrigiert und die Zinnen rekonstruiert.

[67] Vgl. Börsch-Supan 1971, Bd. 1, Kat. 1795-201; Reelfs 1996, S. 52f.

[68] Reelfs 1996, S. 53.

[69] Anonym 1799a, S. 16-18. Vgl. auch Neumeyer 1997, S. 54.

[70] Börsch-Supan 1971, Bd. 1, Kat. 1798-99+100: „Zwei architektonische Prospekte in Aqua Tinta, als Probeblätter von einer Sammlung von innern und äussern Ansichten des ehemaligen Residenzschlosses der Hochmeister des deutschen Ordens zu Marienburg in Preußen.“

[71] Frick [1799] 1965, S. 1.

[72] Ebd.

[73] Vgl. AK Berlin 1984, S. 174; Neumeyer 1997, S. 129; Salge 2016a, S. 275-283.

[74] Vgl. Schendel 2010, S. 118f.

[75] Teut 2008, S. 100; Schendel 2010, S. 118f.

[76] Boockmann 1982, S. 12. Siehe hierzu auch den Beitrag von Chr. Scholl im vorliegenden Band.

[77] Kilarski 1981, S. 96; Börsch-Supan 2003, S. 565.

[78] Kilarski 1981, S. 97f.

[79] Vgl. Reelfs 1984a, S. 108f., Kat. 30, im Vergleich zu Tafel XVIII bei Frick.

[80] Wiebel 2007, S. 14.

[81] Ebd., S. 16.

[82] Vgl. Kabinetsordres 1800, S. 115; siehe auch Reelfs 1984a, S. 104.

[83] Anonym 1799b, S. 368.

[84] Fiorillo 1803, S. 256f.

[85] Schenkendorf 1803, S. 541; Kilarski 1981, S. 98.

[86] Vgl. auch Kilarski 1981, S. 97f.; Boockmann 1982, S. 17; Reelfs 1996, S. 52-54; Harten 2001, S. 333.

[87] Zit. nach Knapp 1990, S. 43.

[88] Vgl. Schmid 1928, S. 22, Kilarski 1981, S. 95, 99-117; Knapp 1990, S. 60; Börsch-Supan 2003, S. 542-616.

[89] Karl Friedrich Schinkel nach Friedrich Gilly: *Einzug der Ordensritter in den Großen Remter der Marienburg*, um 1797/98, Feder, aquarelliert, 157 x 216 mm, Berlin, Kupferstichkabinett – vgl. Reelfs 1984a, S. 110, 112, 115, Kat. Nr. 33; Börsch-Supan 2003, S. 541

[90] Bußler 1806ff., Heft 10, Blatt 60, Heft 14, Blatt 84 – vgl. Börsch-Supan 2003, S. 541f.

[91] Vgl. AK Berlin 2012, S. 104f., Kat. Nr, 61, 62. Der Entwurf dieses Ordens geht auf eine Skizze König Friedrich Wilhelms III. zurück (abgebildet bei Bauch 1941, S. 9). Der Monarch hat – angeregt durch Neithardt von Gneisenau – die Verbindung zum Deutschen Orden von vornherein gezogen, allerdings zunächst ein Medaille-Band vorgesehen: „Warum nicht ein Kreuz vom Medaille-Band auf der Brust? Es sind die preußischen Farben und die des Deutschen Ordens. Diese Verbindung ist nicht zu übersehen.“ (Randbemerkung Friedrich Wilhelms III. zu einer Denkschrift Neithardt von Gneisenaus, zit. nach Pertz 1864-80, Bd. 2, S. 128). In der späteren Literatur ist diese Vorzeichnung so stilisiert worden, dass die ausgezogenen Ecken bereits die Form des Ordensritterkreuzes vorweg zu nehmen scheinen (vgl. bereits Pertz 1864-80, Bd. 2, S. 128; Bremen 1914, S. 13 – dort mit der Aufschrift „Das eiserne Kreuz von König Friedr. Wilh. III., 1811 gezeichnet.“). Diese Angabe ist offenkundig verfälschend. Daher darf man annehmen, dass die Form des Ordens auf Schinkel zurückgeht, der sie nicht zuletzt von den Abbildungen Gillys und Fricks (vgl. Kat. III-10) her kannte – Anm. von CS.

[92] Zitiert bei Boockmann 1982, S. 139f. Vgl. auch ebd., S. 18 sowie Kilarski 1981, S. 114; Werquet 2013, S. 106.

[93] Vgl. Werquet 2013, S. 106-120; Kotte 2013; Kienemann 2013; zum Stereotyp des „Bollwerks“ vgl. ebd. S. 162 sowie Torbus 2013, S. 208f.

[94] Vgl. Kilarski 1981, S. 104f.; Boockmann 1982, S. 35-38.

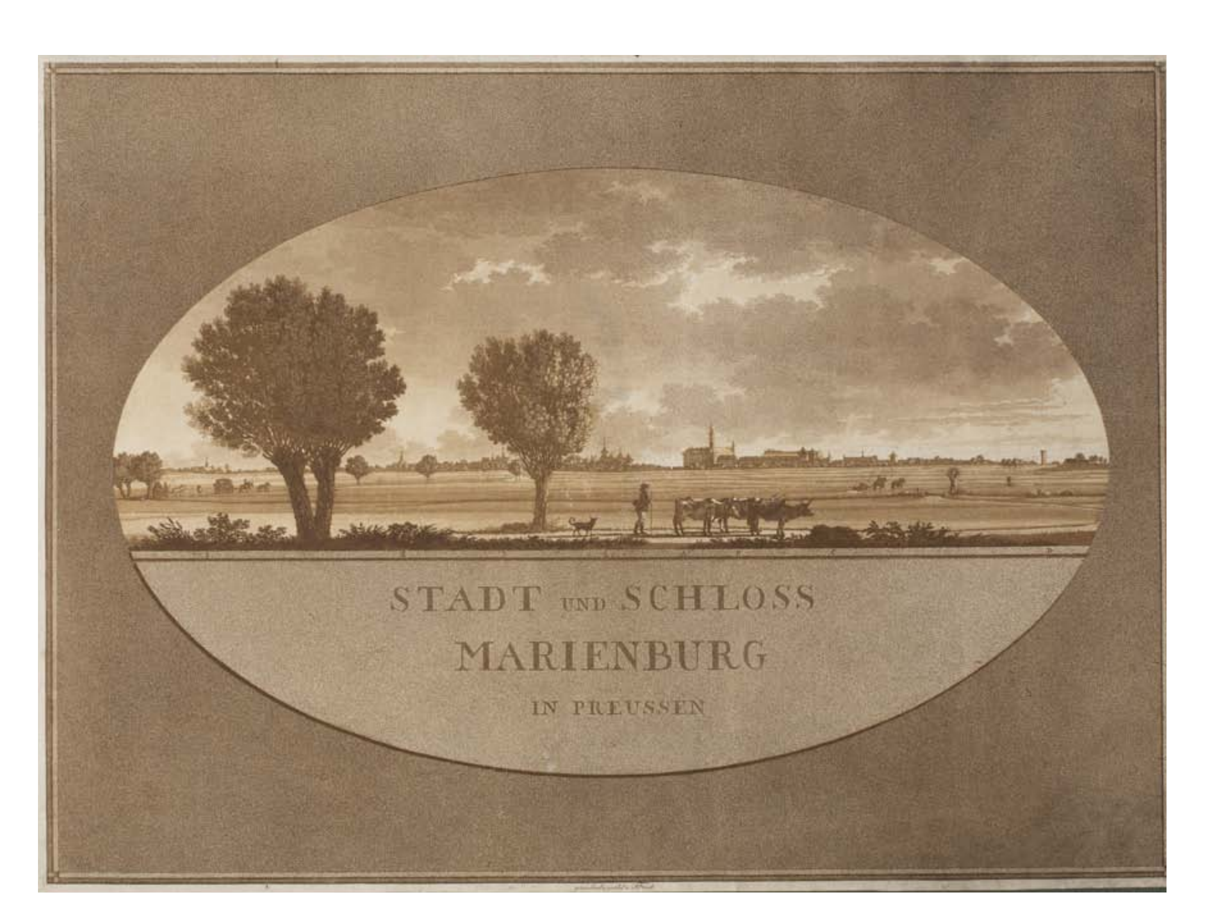
[95] Vgl. Boockmann 1982, S. 38; Kienemann 2013, S. 165f.

[96] Vgl. Breyer 1967, S. 610; Torbus 2013, S. 207f.

[97] Vgl. Breyer 1967, S. 615.

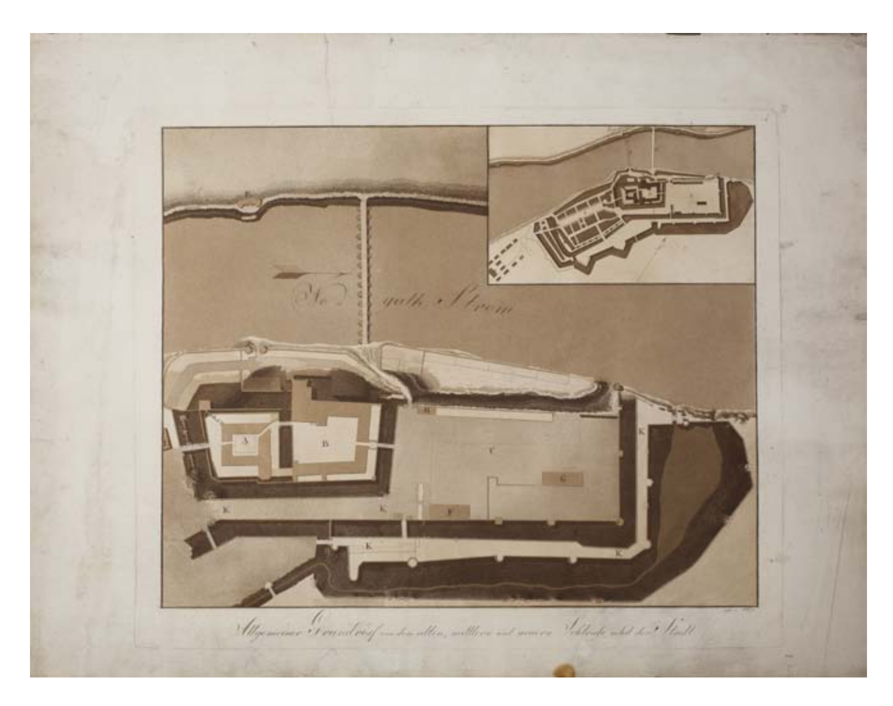
[98] Vgl. ebd., S. 618f.

[99] Vgl. Zacharias 1976, S. 9; Torbus 2013, S. 212-217; Aufgebauer/Mittwollen-Stefaniak 2013.



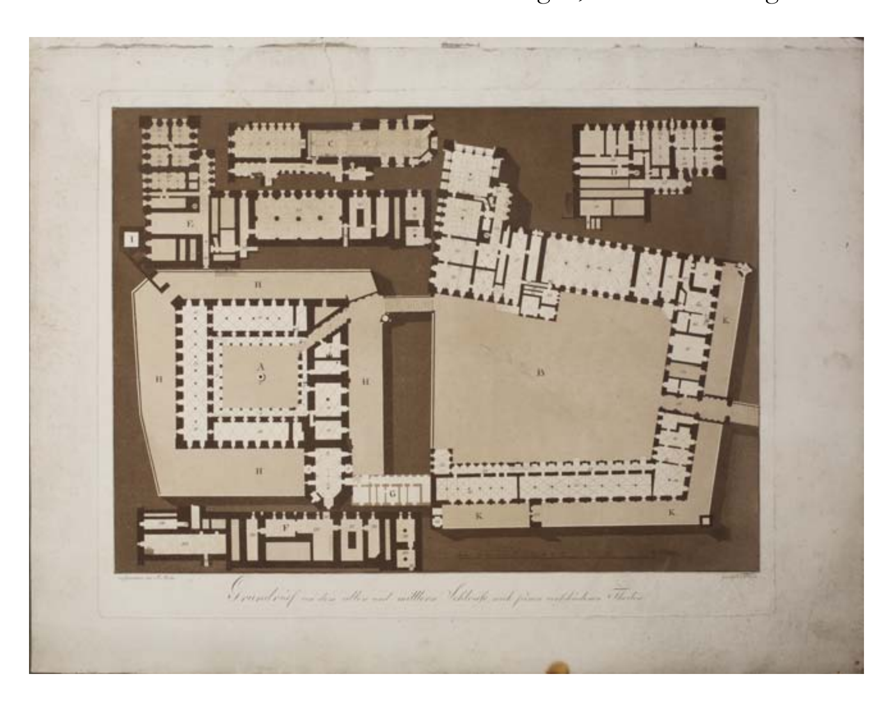
Kat. III-1: Friedrich Frick:
Schloss Marienburg in Preußen, Tafel II:
STADT UND SCHLOSS MARIEN-BURG IN PREUSSEN

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 371 x 508 mm,
Darstellungsgröße: 363 x 497 mm,
bez. u. m.: „gezeichnet u. geaetzt v. F. Frick"
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



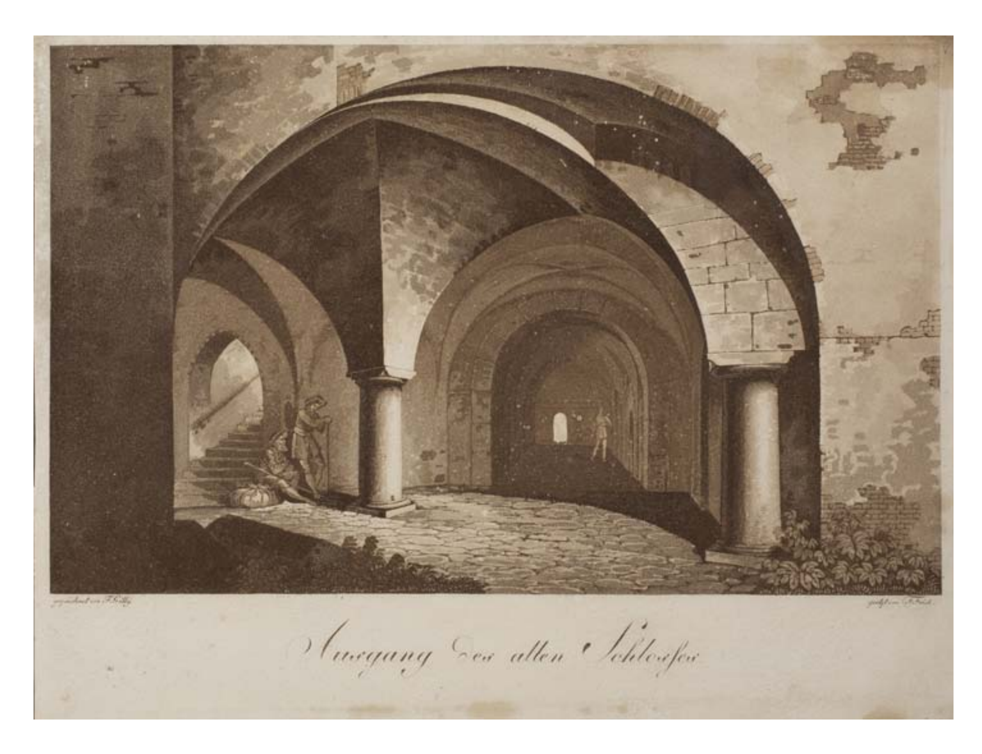
Kat. III-2: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel III: Allgemeiner Grundriss von dem alten, mittlern und neuern Schlosse nebst der Stadt

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 515 x 678 mm,
Größe des Druckträgers: 429 x 517 mm,
Darstellungsgröße: 384 x 478 mm,
bez. u. r. „geaetzt von F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-3: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel IV: Grundriss von dem alten und mittlern Schlosse nach seinen verschiedenen Theilen

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 518 x 677 mm,
Größe des Druckträgers: 427 x 548 mm,
Darstellungsgröße: 380 x 525 mm,
bez. u. l. „aufgenommen von F. Rabe“,
u. r. „geaetzt v. F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



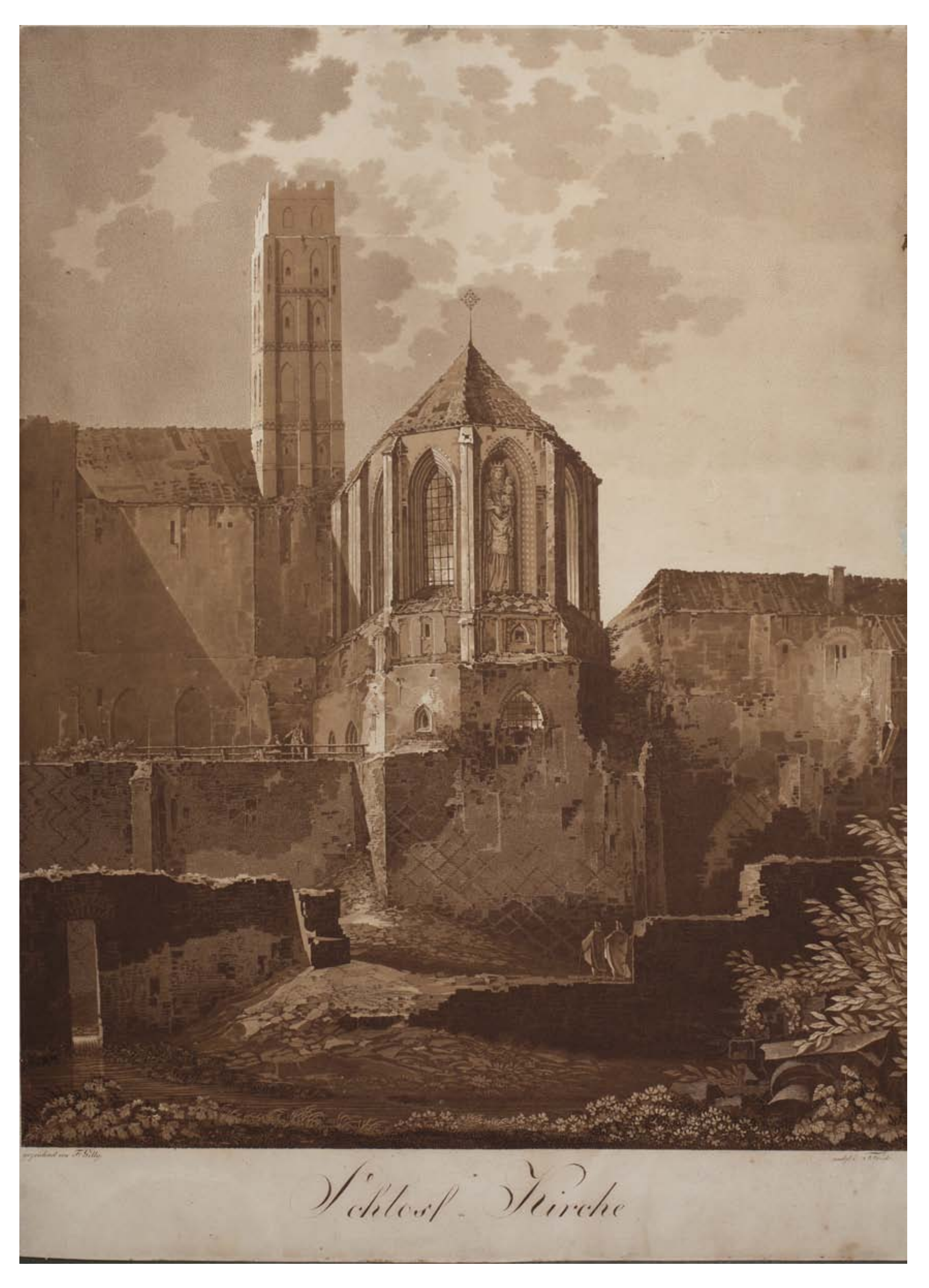
Kat. III-4: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel VI, 1: Ausgang des alten Schlosses

Aquatinta und Radierung
Blattgröße: 252 x 334 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 199 x 322 mm,
bez. u. l. „gezeichnet von F. Gilly“, u. r. „geaetzt von F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



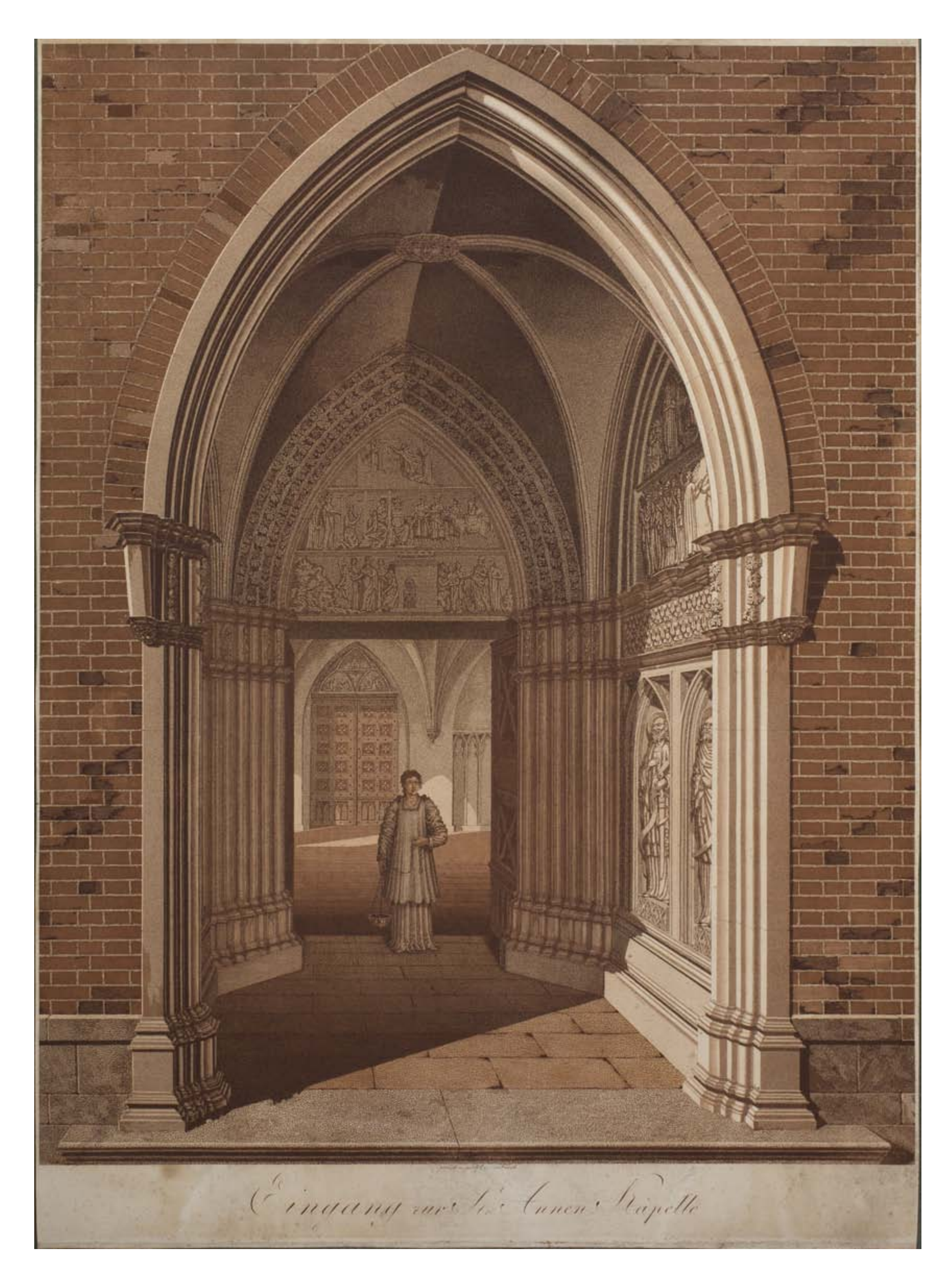
Kat. III-5: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel VI, 2: Gewölbe im neuen Schlosse

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 251 x 334 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 205 x 330 mm
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-6: Friedrich Frick:
Schloss Marienburg in Preußen, Tafel VII:
Schloss-Kirche

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 573 x 414 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 520 x 410 mm,
bez. u. l. „gezeichnet von F. Gilly“, u. r.
„geaetzt v. F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-7: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel VIII: Eingang zur St. Annen-Kapelle

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 578 x 414 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 533 x 412 mm,
bez. u. m. „gezeich. u. geaetzt v. F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-8: Friedrich Frick:
Schloss Marienburg in Preußen,
Tafel IX:
Korridor vor dem Kapitel-Saal

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 404 x 247 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 352 x 235 mm,
bez. u. r. „geaetzt v. F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-9: Friedrich Frick:
Schloss Marienburg in Preußen, Tafel X:
Eingang zum Kapitel-Saal

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 582 x 433 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 526 x 432 mm,
bez. u. l. „gezeich. v. F. Gilly“, u. r. „geaetzt v. F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-10: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XI: Kapitel-Saal im vormaligen Zustande

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 346 x 465 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 278 x 453 mm,
bez. u. m. „gezeich. u. geaetzt von F. Frick. Die Prozession nach e. Entwurf des F. Catel.“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-11: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XII: Fassade des Kapitel-Saals

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 410 x 488 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 353 x 477 mm,
bez. u. m. „gezeich. u. geaetzt v. F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-12: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XIII: Refectorium im gegenwaertigen Zustande

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 401 x 498 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 356 x 484 mm,
bez. u. r. „geaetzt von F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-13: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XIV, 1: Saal in der zweiten Keller-Etage
Aquatinta und Radierung, Blattgröße: 195 x 191 mm (beschnitten), Größe der bildlichen Darstellung: 138 x 152 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-14: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XIV, 3: Eingang zum mittleren Schlosse
Aquatinta und Radierung, Blattgröße: 196 x 195 mm (beschnitten), Größe der bildlichen Darstellung: 196 x 195 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. III-15: Friedrich Frick: Schloss Marienburg in Preußen, Tafel XIX: Wasserleitung bei Goergensdorf

Aquatinta und Radierung,
Blattgröße: 387 x 517 mm (beschnitten),
Darstellungsgröße: 371 x 501 mm,
bez. u. l.: „gezeichnet von F. Gilly“, u. r. „geaetzt von F. Frick“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität

IV. Friedrich Weinbrenner:

Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche zur Universitätsbibliothek (1803)

Friedrich Weinbrenners Zeichnungen zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Im Werk des bedeutenden badischen Architekten bieten sie ein seltenes Beispiel für eine Auseinandersetzung mit der Gotik. Für Göttingen sind sie ein wertvolles Zeugnis der Universitätsgeschichte, sehen sie doch die Umwandlung der ehemaligen Bettelordenskirche in ein multifunktionales Universitätsgebäude vor. Und in ihrer künstlerisch-technischen Ausführung belegen sie das hohe Niveau der Architekturzeichnung um 1800.

Weinbrenners Schaffen wird von klassizistischen Bauten und Entwürfen dominiert. Neugotische Projekte bilden bei ihm – anders als etwa bei Karl Friedrich Schinkel[1] – eher eine Ausnahme.[2] Gleichwohl sind Zeugnisse überliefert, die seine Wertschätzung für die Gotik belegen. So vergleicht Weinbrenner in seinen postum herausgegebenen *Denkwürdigkeiten* die Münster in Straßburg und Freiburg mit dem Wiener Stephansdom. Letzteren bezeichnet er als „merkwürdig und interessant",[3] während er das Freiburger Münster aufgrund seiner Einheitlichkeit für „das vollkommenste" hält.[4] In seinem autobiographischen Bericht kommt er allerdings auch auf die prägende Wirkung seines langen Italienaufenthalts in den Jahren zwischen 1792 und 1797 zu sprechen, der ihn zum „Klassizisten" gemacht hat: „Mein ernstes Studium der Bauwerke in Italien mußte meine Begriffe von der Kunst sehr verändern, und indem ich auf die Grundsätze der alten Architektur einging, wollte ich dieselbe später auch bei Gebäuden in Deutschland zum Maaßstabe nehmen. Allein mit Ausnahme der sogenannten gothischen Architektur, die ganz originel und in sich abgeschlossen ist, mußten mir die modernen Gebäude, die ich sonst so schön und in allen Theilen kenntnißvoll angeordnet gefunden, jetzt weniger vollkommen erscheinen; darum trug ich mich auch schon bei meiner Heimkehr aus Italien mit dem Gedanken, in meinem deutschen Vaterlande, wo ich meine erlernte Kunst nun auszuüben gedachte, besonders auf die Verbesserung der deutschen Baukunst durch Bildung junger Architekten und Handwerker zu wirken, und dabei von der ersten, sichern Grundlage auszugehen, daß überall im Kunstgebiete nichts Ersprießlicheres zu Stande gebracht werden kann, ohne eine vorgängige richtige und gründliche Ansicht des Ganzen."[5]

Die „erste, sichere Grundlage" war und blieb für Weinbrenner die Antike. Nach der Italienreise und dem damit verbundenen Antiken-Erlebnis erschienen ihm die zuvor noch bewunderten Bauten des Barock unvollkommen. Daher entwickelt er in dieser Passage ein umfassendes klassizistisches Reformprogramm für die Architektur in Deutschland, die er nach den „Grundsätzen der alten [d. h. antiken] Architektur" zu erneuern gedachte.[6] Bemerkenswert ist die einzige Ausnahme, die Weinbrenner in seinem Text macht: Sie betrifft die Gotik, die er als eigenständiges System schätzt, allerdings nicht in sein Reformprogramm aufnimmt. Dies erklärt zum einen, warum er ein gotisches Gebäude wie die Göttinger Paulinerkirche überhaupt positiv bewerten konnte, zum anderen aber auch, warum neugotische Bauten in seinem Schaffen eher selten sind.

In Italien hat Weinbrenner nicht nur zu seinen ästhetischen Grundsätzen gefunden, sondern auch seine Kunstfertigkeit im Archi-

tekturzeichnen perfektioniert. Hier fand der angehende Architekt zu seiner charakteristischen Darstellungsweise, Bauten in feinen und präsentablen Zeichnungen auf das Papier zu bringen, die einen hohen Grad an Anschaulichkeit besitzen.[7] Die Blätter zur Göttinger Paulinerkirche zeugen eindrücklich von dieser Fähigkeit, die Weinbrenners Architektenkarriere zweifellos beflügelt hat. Zusammen mit seiner Qualifikation als Lehrer und Reiseführer hat dieses zeichnerische Können dazu geführt, dass der angehende Architekt bereits in Italien Kontakte zu einflussreichen Personen wie dem Prinzen August Friedrich von Hannover knüpfen konnte. Der Prinz sollte Weinbrenner im Jahr 1800 nach Hannover berufen und damit indirekt verantwortlich für dessen Göttinger Planzeichnungen werden.[8] (CS)

Von Karlsruhe über Straßburg nach Hannover

Im Jahr 1797 erhielt der aus Italien zurückgekehrte Weinbrenner zunächst eine Anstellung als Bauinspektor in seiner Heimatstadt Karlsruhe, die er aber 1799 zugunsten einer Tätigkeit als freier Architekt in Straßburg aufgab.[9] Schon auf seiner Rückreise aus Italien hatte er 1797 in Straßburg Station gemacht. Dort war er in Umgestaltungsplanungen des gotischen Straßburger Münsters involviert, das nach der Französischen Revolution eine neue Funktion erhalten sollte. In seinen *Denkwürdigkeiten* rühmt er sich, „vielleicht sehr Vieles“ zur Erhaltung des berühmten Gebäudes beigetragen zu haben, „indem mich die dasige Munizipalität zu Rathe zog, eben da sie im Begriff war, das Innere des Münsters nach einem abscheulichen Plane, welcher das ganze Gebäude verdorben und verunstaltet hätte, zu einem Tempel der Vernunft einzurichten“.[10] Sein Gegenentwurf ist symptomatisch für seine Auffassung, wie man mit mittelalterlichen Bauten umgehen sollte. Er charakterisiert ihn selbst als ein Plan, „bei welchem ich dieses herrliche Gebäude nicht verletzte, und die Einrichtung durch bloße hölzerne Gradinen in der Form eines Zirkus mit gothischen Verzierungen in das Innere stellen wollte“.[11] Weinbrenner plädiert hier für das damals auch von anderen Architekten vertretene Prinzip der Conformitas, dem zufolge ein gotisches Gebäude nur im selben Stil verändert, erweitert oder zu Ende geführt werden durfte.[12] Dabei weist der Vorschlag, hölzerne Einbauten mit „gotischen Verzierungen“ zu errichten, bereits den Weg für die wenige Jahre später ausgearbeiteten Entwürfe für Göttingen.

Im Frühjahr 1800 erhielt Weinbrenner einen Ruf als Baudirektor nach Hannover. Er erbat sich Bedenkzeit und verbrachte einige Monate in der Nebenresidenz der Könige von England, bevor er Ende August 1800 als Bauinspektor nach Karlsruhe zurückkehrte.[13] Damit begann sein jahrzehntelanges Wirken als Architekt in Baden. Als Folge seines Hannoveraner Intermezzos war er allerdings in den folgenden Jahren noch als Entwerfer und Gutachter für Hannover tätig und hielt sich dort zwischen Januar und März 1802 auch noch einmal persönlich auf.[14] In dieser Zeit wurde er mit dem Entwurf zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche zur Universitätsbibliothek betraut. (CS)

Das Göttinger Paulinerkloster vor den Umbauplanungen Weinbrenners

Bei der Paulinerkirche handelt es sich um die ehemalige Kirche des Dominikanerklosters in Göttingen. 1294 hatte der Bettelorden die Erlaubnis von Herzog Albrecht II. erhalten, sich in der Stadt niederzulassen, woraufhin der Bau von Kirche und Kloster erfolgte. In Folge der Reformation wurde das Paulinerkloster im Jahr 1529 offiziell aufgehoben und ging in fürstlichen Besitz über.[15] Das Kloster sowie der Chor der Kirche wurden danach als Pädagogium (Gymnasium) genutzt[16] und das Langhaus der Kirche zum Kornspeicher umfunktioniert.[17] Mit der Gründung der Georg-August-Universität in den 1730er Jahren erfolgte schließlich die Übernahme des gesamten Gebäudekomplexes durch die Universität.[18] Hierbei sollte in den Klostergebäuden die Bibliothek, der Hörsaal sowie die Verwaltung untergebracht werden. In der Kirche selbst sollte der Gottesdienst der Universität stattfinden. Für diese neue Nutzung wurden die mittelalterliche Ausstattung des Kirchenraumes weitgehend entfernt und einige Umbaumaßnahmen vorgenommen.

So wurden die Klostergebäude zwischen 1734-37 unter der Leitung von Klosterbaumeister Schaedler zunächst zu einem Kollegienhaus umgebaut, das unter anderem die Bibliothek beherbergen sollte.[19] Doch schon wenige Jahre später stellten sich die Räumlichkeiten als zu klein für die stetig anwachsende Bücherzahl heraus.[20] Daraufhin gab es Überlegungen, die

Bibliothek in die profanierte Barfüßerkirche am Neuen Markt (dem heutigen Wilhelmsplatz) zu verlegen. Diese wurden jedoch schnell verworfen, da sich die Kirchenmauern als baufällig erwiesen. Der Architekt Johann Dietrich Heumann legte 1769 einen Entwurf für einen Neubau vor, der aber keine große Resonanz erfuhr. Die ein Jahr später von dem Universitätsarchitekten Johann Michael Müller eingereichten Neubauplanungen kamen ebenfalls nicht zur Ausführung.

Im Jahr 1780 erhielt endlich Georg Heinrich Borheck den Auftrag, einen Erweiterungsbau am ehemaligen Paulinerkloster zu planen. Nach seinen Entwürfen wurde ab 1784 ein Bibliotheksflügel ausgeführt, der östlich an den Chor der Kirche anschloss, sowie ein mittig an der Nordseite des Kollegienhauses liegender Treppenhausrisalit, der 1787 fertig gestellt wurde.[21] Auch der Erweiterungsbau kam schnell an seine kapazitären Grenzen, so dass Borheck einige Neubauentwürfe vorlegte, die unter anderem den Abriss der Paulinerkirche vorsahen. Diese Pläne wurden allerdings abgelehnt. Stattdessen reifte der Gedanke, die Paulinerkirche selbst zur Bibliothek umzugestalten, um Kosten zu sparen und den historischen Kirchenbau zu erhalten. Borheck weigerte sich jedoch, diese Idee in einen Entwurf zu übertragen, da er die Umnutzung der Kirche zur Bibliothek für „geschmacklos“ hielt.[22] Damit kam Friedrich Weinbrenner als externer Gutachter ins Spiel. Nachdem dieser die Möglichkeit der Umnutzung der Paulinerkirche in eine Bibliothek positiv geprüft hatte, wurde er gebeten, einen Entwurf für den Umbau beizusteuern, den er noch in demselben Jahr anfertigte und 1803 nach Göttingen sandte.[23] (MKa)

Die Entwürfe Weinbrenners für den Umbau der Paulinerkirche

Die von Weinbrenner eingereichten fünf Entwurfszeichnungen befinden sich noch heute im Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.[24] Es handelt sich um äußerst detailreiche, in zarten Pastelltönen aquarellierte Federzeichnungen über Graphit, wie sie für Weinbrenner charakteristisch sind. Die Zeichnungen sind in Graubrauntönen laviert, die Schnittflächen des Mauerwerks sind in blassem Rosa und die Balkenkonstruktionen in zartem Gelb gehalten. Hohlräume wie Fenster oder Dachräume werden durch ein kräftiges Schwarz markiert.

Die Blätter sind jeweils rechts oben mit der Abkürzung „Lit.“ (für lat. littera = Buchstabe) und einem entsprechenden Buchstaben in alphabetischer Folge sowie am unteren Blattrand mit einem Maßstab in Fuß und der Signatur Weinbrenners versehen. Von besonderem Interesse ist die Legende am unteren Blattrand, die Auskunft gibt über die Planansicht, die mögliche Funktion der Räume und verschiedene Konstruktionsdetails.

Der Grundriss „Lit. A.“ (Kat. IV-1) zeigt das Erdgeschoss des Gebäudekomplexes und trägt den Titel „Entwurf zur Vergrößerung der Königlichen Bibliotheken in Göttingen wie solche durch Beybehaltung der alten Universitätskirche und den neuen Anbau a, b, c, d, e, f, g, h, i, k geschehen kann“. Weinbrenner plante demnach einen zweigeschossigen Südflügel in Fortsetzung der Südfassade des östlichen Borheck-Flügels. Der neue Flügel sollte sich über die gesamte Länge der mittelalterlichen Kirche erstrecken und durch zwei Verbindungstrakte mit deren Langhaus verbunden sein. Der westliche Verbindungstrakt fluchtet mit der Westfassade der Kirche, während der östliche in seiner Breite das östliche Langhausjoch aufgreift. Insgesamt hätten sich zwei geschlossene Höfe zwischen Kirche, Borheck-Flügel und neuem Flügel ergeben.

Der neue Flügel war im Erdgeschoss als offene Halle gestaltet, die als Verbindungstrakt zwischen den einzelnen Gebäudeteilen sowie als Verteilerraum funktionieren sollte. Hier sollten die schwarzen Bretter (Anschlagtafeln für die Ankündigungen der Universität) hängen. Außerdem bot die Halle Raum für Kommunikation und den Gelehrtenaustausch. An diese offene Halle schließt im Grundriss das Treppenhaus und der Eingang zur oberen Bibliothek an. Mittig hinter der Halle liegt im östlichen neuen Verbindungstrakt Raum B, durch den die Paulinerkirche zu betreten sein sollte. Das gesamte Langhaus sowie zwei Joche des Chores sollten im Erdgeschoss als neues Auditorium (Raum C) dienen. Die übrigen zwei Joche des Chores, die durch eine Wand vom Rest der Kirche abgetrennt werden sollten, sowie ein Teil des Chorpolygons wurden zu einem offenen Durchgang zwischen den Höfen M und L umfunktioniert. Dort, wo sich früher einmal der Hochaltar befunden hatte, plante Weinbrenner die Aborte (!)[25] ein. Neben Raum B stellt das neu zu errichtende „Cabinett des Auditoriums“ (Raum D) ein weiteres Verbindungselement zum Neuen Auditorium dar. Zu dem von Weinbrenner geplanten An-

bau gehört ein rechts an die offene Halle angrenzendes Vorzimmer (Raum F), das zum alten Auditorium im Borheck-Flügel führt und nun zum Kupferstichkabinett umgebaut werden sollte. An diesen Bau schließt das Kollegienhaus an, das zuvor als Bibliothek gedient hatte.

Der Grundriss der oberen Etage „Lit. B" (Kat. IV-2) zeigt den schon erwähnten Eingang mit Treppenhaus zur Rechten des geplanten Südflügels, der zur Galerie im oberen Stockwerk führt. Die Galerie erstreckt sich über den ganzen Bereich der offenen Halle. Wie im Erdgeschoss sollte der Südflügel auch hier durch zwei Räume mit der ehemaligen Kirche verbunden werden, die im Entwurf auf voller Länge zu einem großen Bibliotheksaal umgestaltet ist. Durch zwei Wendeltreppen, die sich an dem östlich gelegenen Ende des Chores befinden, kann der Saal vom Durchgang im Erdgeschoss mit den angeschlossenen Toilettenanlagen aus erreicht werden.

Sowohl im Grundriss des Erdgeschosses als auch im Grundriss des Obergeschosses zeichnete Weinbrenner die Fußbodenmuster ein. Diese detaillierte Darstellung der Böden ist typisch für seine Architekturzeichnungen, wie ein Vergleich mit einem Grundriss des Markgräflichen Palais in Karlsruhe (1802) zeigt.[26]

Die dritte Göttinger Entwurfszeichnung Weinbrenners „Lit. C" zur „Seitenfassade gegen die Pauliner Straße" (Kat. IV-3) zeigt, dass die Südfassade der Kirche durch den geplanten Südflügel beinahe völlig verdeckt worden und nur noch durch den Dachaufbau in Erscheinung getreten wäre.[27] Auffallend ist der Farbunterschied zwischen der dunkel gehaltenen gotischen Kirche und den sie umgebenden, hellen klassizistischen Neubauten. Die Gliederung des neuen Südflügels ist an Borhecks östlichen Flügel angepasst, so dass ein einheitliches Bild entsteht. Weinbrenners Flügel besteht aus einem langgestreckten Verbindungstrakt, der von zwei Eckpavillons flankiert wird. Der linke (westliche) Eckpavillon mit zwei Fensterachsen und der rechte (östliche) Eckpavillon mit einer Fensterachse werden, wie auch Borhecks Bau, von einem Walmdach gedeckt. Die Eckpavillons zeigen im Anschluss an den Borheck-Flügel einen Sockelbereich, auf den Weinbrenner beim Verbindungstrakt verzichtet. Die Geschossteilung wird durch ein Gesimsband angezeigt, das Pavillons und Verbindungstrakt zusammenschließt und in seiner Höhe das Gesims der beiden mittleren Fensterachsen des Borheck-Kopfbaus aufgreift. Das untere Geschoss ist etwas höher als das obere. Die Pavillons weisen Rundbogenfenster mit einer kräftigen Sohlbank und einer auf Kragsteinen lastenden Archivolte auf. Besondere Betonung findet der langgestreckte Verbindungstrakt durch sieben große Rundbogenöffnungen, die durch ein breites Kämpfergesims miteinander verbunden sind. Im Gegensatz zu den Rundbogenportalen von Borheck verzichtet Weinbrenner hier auf Schlusssteine. Im Obergeschoss plant Weinbrenner sowohl bei den Pavillons als auch beim Verbindungstrakt rechteckig gerahmte Fenster.

Die Fassadengliederung hat Weinbrenner ebenso wie die Fensterrahmungen von Borhecks Erweiterungsbau übernommen, nur mit dem Unterschied, dass Borhecks Rundbogenfenster eine Rahmung mit Kämpfern und Schlusssteinen zeigen. Geschickt versucht Weinbrenner durch die Übernahme der Hauptgliederungselemente, die von ihm geplanten Neubauten an den Erweiterungsbau von Borheck anzubinden. Allerdings verzichtet er dabei auf die Übernahme allzu barocker Details wie der Schlusssteine und der Rustikaquaderung an den Gebäudeecken sowie der Portalrahmungen.

Auf dem Entwurfsblatt „Lit. D" (Kat. IV-4) stellt Weinbrenner gleich drei Ansichten dar: die „Vordere Façade gegen die Westseite", den „Queerdurchschnitt nach der Linie x, y," und den „Länge Durchnitt [sic!] nach der Linie v, w,". Der wichtigste Veränderungsvorschlag Weinbrenners, der im Längsdurchschnitt sichtbar wird, ist die Einziehung einer Zwischendecke im ehemaligen Kirchenraum auf Höhe des ersten Stockwerks der angrenzenden Erweiterungsbauten. Die Kirche wird dadurch in zwei Geschosse geteilt[28] und erhält so die doppelte Nutzfläche. Oberhalb der Zwischendecke sind von den ca. 12 m hohen Säulen im Obergeschoss nur noch ca. 5,50 m sichtbar. Um den Kirchenbau an die neue Geschosseinteilung anzupassen, sollten die langen Spitzbogenfenster im unteren Teil zugemauert und im neuen Untergeschoss Rechteckfenster eingefügt werden, die eine Beleuchtung der unteren Räume gewährleisten.[29] Zur Abstützung der Zwischendecke verstärkt Weinbrenner die achteckigen Pfeiler, indem er jeweils zwei hölzerne Stützen seitlich anfügt. Außerdem zieht er eine Trennwand zwischen dem zweiten Pfeilerpaar des Chores ein.[30]

In den oberen beiden Darstellungen wird die Westwand gezeigt, die Weinbrenner zu einer neugotischen Portalfassade umgestaltet,

indem er ein bereits dort befindliches Fenster vergrößert und zu einem zweibahnigen Maßwerkfenster mit passgefüllten Kreisen im Bogenfeld umbaut. Ein gestuftes Portalgewände fasst das neue Fenster und das rechteckige Portal zusammen. Die geschlossene Zone zwischen Portal und Fenster nutzt Weinbrenner geschickt für die Anbringung einer Inschrift. Diese eigenwillige Form der Fenster-Portal-Verbindung findet sich auch in anderen Werken Weinbrenners wie beispielsweise an der Gartenseite des gotischen Turms im Erbprinzengarten in Karlsruhe (Abb. 59).[31]

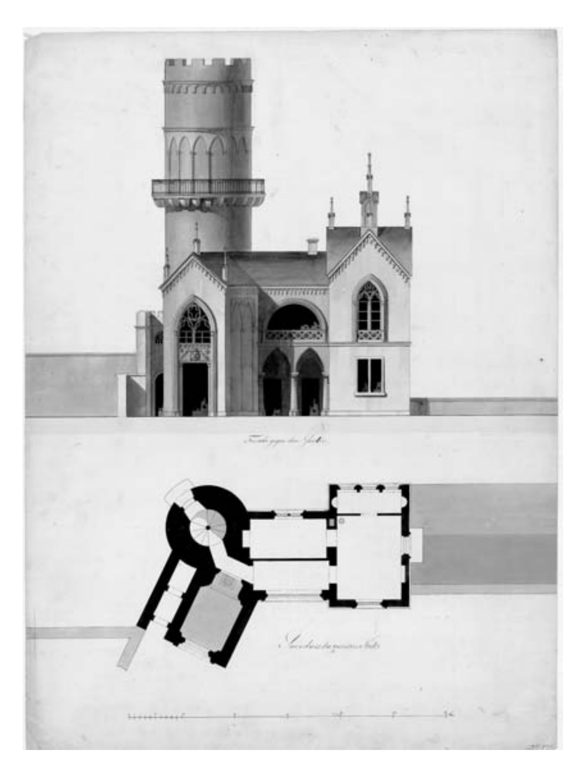


Abb. 59: Jakob Friedrich Dykerhoff nach Friedrich Weinbrenner: Entwurf zum Gotischen Turm im Erbprinzengarten in Karlsruhe, 1806, Stadtarchiv Karlsruhe

Wie der Längsschnitt zeigt, plante Weinbrenner, die gesamten Wandflächen des Obergeschosses mit Bücherregalen zu umziehen. Die Regale enden auf Traufhöhe der angrenzenden Gebäude,[32] so dass optisch eine weitere Geschossebene (Regalebene) eingefügt wurde, durch die die einzelnen Gebäudeteile des Gesamtkomplexes geschickt miteinander verbunden werden. Diese Regalebene wird an der Westfront durch die geschlossene Zone oberhalb des rechteckigen Portals sichtbar gemacht. Auf Höhe der mittleren Regale hat Weinbrenner eine Galerie eingezogen, die über die vier Wendeltreppen an den Ecken des Langhauses zu erreichen ist. Über die Galerie, die durch ein Spitzbogengeländer gesichert ist, sind auch die oberen Regalböden zugänglich.[33] Erstaunlich ist, wie detailreich Weinbrenner hier die Bücherregale mit den unterschiedlich großen und dicken Büchern einzeichnet. In dem Schnitt durch das Bücherregal werden auch die unterschiedlich hohen Regalböden sichtbar, die in der oberen Hälfte zusätzlich eingerückt sind, so dass mehrere Bücherreihen auf einem Regalboden Platz haben (Kat. IV-5).

Bei den Fassadenansichten fällt die besondere Art der Kolorierung in der Zeichnung auf. Über einem zuerst flächigen Farbauftrag erfolgt in leicht dunklerer Abtönung eine von der oberen Kante nach unten auslaufende und in Tröpfchen endende Lavierung, die wohl Alterungsspuren visualisieren sowie belebend wirken soll. Diese Art der Tropfenlavierung wurde nicht nur von Weinbrenner, sondern auch von anderen Architekten seiner Zeit wie beispielsweise von dem Braunschweiger Architekten Peter Joseph Krahe angewendet.[34] Beide Architekten verbrachten einen Teil ihrer Ausbildungszeit in Rom und hatten dort sicher die Entwürfe der Franzosen an der Académie de France gesehen, die eine ganz ähnliche Lavierung aufweisen.[35]

Der auf einem größeren Blatt gezeichnete, als Hochformat angelegte Entwurf „Lit. E" zeigt den Querschnitt der Westwand detaillierter, um die Einrichtung der Bücherschränke und die Konstruktion der Zwischendecke zu verdeutlichen. Das von Weinbrenner neu entworfene Maßwerk ist hier besonders gut sichtbar. Man erkennt auch die Einstichlöcher des Zirkels, mit denen der Architekt das Maßwerk konstruiert hat. Außerdem werden im unteren Teil dieses Blattes der „Grundriß von einem Stück des oberen Theiles der Bibliothek" und der „Grundriß von einem Theile des unteren Balkenbodens" gezeigt. Wie an der Zeichnung nachzuvollziehen ist, sollte der Balkenboden mithilfe einer Konstruktion aus verzahnten Unterzügen sowie darüber liegenden, sich kreuzenden Stützstecken in den Zwischenräumen der Balken die nötige Stabilität erhalten, um die große Last der Bücher tragen zu können. Die Zwischenräume der Balken sind hierbei jeweils gleich groß; nur dort, wo sich die Pfeiler befinden, sind sie etwas breiter. Um die einzelnen Balken miteinander zu verbinden und so eine stabile Konstruktion zu schaffen, sind die Stützstecken jeweils in den angrenzenden Balken verankert.

Die von Weinbrenner eingereichten Entwürfe wurden 1803 zur Ausführung bestimmt. Die Belagerung Göttingens durch die napoleonischen Truppen und die darauffolgende Eingliederung in das Königreich Westfalen führten zur Verzögerung der Ausführung des Projekts.[36] Erst zwischen 1808 und 1812 kam es deshalb zur Umsetzung der Pläne unter Justus Heinrich Müller, wobei aus Kostengründen auf den Bau des Südflügels verzichtet wurde. Bei der Ausführung gab es zudem einige Änderungen. Beispielsweise gestaltete Müller das von Weinbrenner entworfene gotische Maßwerk nach eigenen Vorstellungen um. Sah Weinbrenner Bücherschränke nur an den Außenwänden vor, so wurden diese jetzt zwischen die Langhausarkaden aufgestellt. Im 2. Weltkrieg wurde die Paulinerkirche schwer beschädigt. Beim Wiederaufbau wurde die Zwischendecke – Weinbrenners zentrale Erfindung zur Umwandlung der Kirche in einen Bibliotheksraum – mit modernen Mitteln wiederhergestellt.[37] (MKa)

Weinbrenners Gotik-Verständnis

Welche Stellung haben Weinbrenners Entwürfe für die Göttinger Paulinerkirche innerhalb seines Werkes und seiner architekturtheoretischen Überlegungen? Für eine Kontextualisierung bietet sich der Vergleich mit weiteren Bauten aus seinem architektonischen Schaffen an, aber auch eine Befragung seiner architekturtheoretischen Schriften. Eine bedeutende Quelle ist dabei vor allem sein *Architektonisches Lehrbuch*. Selbst wenn dieses erst zwischen 1810 und 1825 in mehreren Lieferungen publiziert wurde, darf man annehmen, dass die grundlegenden Prämissen bereits um 1800 entwickelt waren.[38]

Auffallend ist zunächst einmal, dass Weinbrenner genau zeitgleich mit dem Göttinger Projekt den Gotischen Turm im Karlsruher Erbprinzengarten entwarf (Abb. 59).[39] In beiden Fällen handelt es sich jeweils um zeittypische Anwendungen der Neugotik.

Der heute nicht mehr existente Gotische Turm entstand als Kleinarchitektur im geschützten Raum eines Landschaftsgartens.[40] In seiner bewusst malerisch angelegten Unregelmäßigkeit steht er in einer gesamteuropäischen, nach England verweisenden Tradition neugotischer Parkarchitekturen.[41] Es gibt im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Fülle von Vergleichsbeispielen: etwa die Ruinentürme Sanderson Millers in englischen Landschaftsgärten[42], die um 1780 gebaute gotische Ruine im Park von Betz (Oise)[43], die 1779-81 errichtete Burg in Wilhelmsbad bei Hanau[44] oder die 1793-1801 ausgeführte Löwenburg in Kassel-Wilhelmshöhe mit ihrem monumentalen, 1945 zerstörten Bergfried.[45] Charakteristisch für viele dieser Bauten sind zinnenbewehrte Rundtürme mit einem tiefer liegenden, von Konsolsteinen getragenen Umgang. Auch die asymmetrische Anlage von Weinbrenners Gotischem Turm ist Teil dieser Tradition.

Demgegenüber befindet sich die Paulinerkirche im innerstädtischen Raum, der vergleichbar spielerische Lösungen nicht zuließ. Auffallend ist, dass Weinbrenner mit den neuen Flügelbauten vor allem darum bemüht war, Symmetrie herzustellen, soweit dies bei dem komplizierten städtebaulichen Umfeld möglich war, sowie das Gefüge von mittelalterlicher Kirche und Borheck-Flügel neu zu ordnen. In seinem *Architektonischen Lehrbuch* bemerkt er, dass die „gothische Baukunst“ in Bezug auf eine symmetrische Anordnung der Räume „zwar nicht immer so streng“ gewesen sei; „indessen haben ihre Baumeister diese Vorschrift bei ihren Gebäuden lieber befolgt, als vernachlässigt.“[46] In diesem Sinne ist das Ideal der Symmetrie in seinem Entwurf für Göttingen als folgerichtig zu verstehen.

Auch in der Motivation der Stilwahl unterscheiden sich der Gotische Turm und das Umbauprojekt für die Paulinerkirche. Das Gebäude im Karlsruher Erbprinzengarten verwendet die Gotik als sentimentalische Kulisse, die allerdings durch ein hier gepflegtes dynastisches Gedenken eine eigene Tiefendimension erhält.[47] Tatsächlich diente der Gotische Turm nicht nur als Belvedere und Badehaus, sondern auch als Erinnerungsort für den 1801 verstorbenen badischen Erbprinzen Karl Ludwig.[48] Die Gotik vermittelte hier den Eindruck von Anciennität.

Im Vergleich dazu war die ergänzende Neugotik an der Göttinger Paulinerkirche ganz anders motiviert. Sie folgte, wie bereits erwähnt, dem in dieser Zeit ebenfalls verbreiteten Conformitas-Postulat, das eine (nach Weinbrenners Verständnis) stilgerechte Ergänzung der Paulinerkirche verlangte und damit Neugotik auch im innerstädtischen Raum rechtfertigte.

Gerade weil es sich beim Gotischen Turm in Karlsruhe und der Paulinerkirche in Göttingen um zwei ganz verschiedene Bauaufgaben handelt, ist die Ähnlichkeit der Detailformen

umso auffälliger. Diese betrifft die Maßwerkformen, aber auch die an den Giebeln entlanglaufenden Rundbogenfriese[49] sowie die Verbindung von Portal und Fenster durch einen kolossalen Spitzbogen. Julian Hanschke hat einen Großteil dieser Formen aus der oberitalienischen Sakralarchitektur abgeleitet.[50] Beim Maßwerk dürfte auch das Straßburger Münster nachgewirkt haben. Allerdings führt diese Rezeption an keiner Stelle zu einer detailgetreuen Nachahmung, wie sie für den Historismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch werden sollte.

Weinbrenners Pläne zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche zeigen einen durchaus sensiblen, aber auch freien Umgang mit dem gotischen Bau. Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt die Herausarbeitung geradezu klassischer Lösungen. So sah der Architekt einen zwei Höfe verbindenden Durchgang im Erdgeschoss des ehemaligen Chores vor, der beidseitig aus drei nebeneinander liegenden Spitzbogenportalen gebildet werden sollte (vgl. Kat. IV-1 und Kat. IV-4). Hier war mit neugotischen Formen eine beinahe triumphbogenartige Wirkung geplant.

Bei aller Sensibilität erscheint Weinbrenners Umgang mit dem mittelalterlichen Bau allerdings an keiner Stelle romantisierend. Es ist bezeichnend, dass der Architekt in seinen *Denkwürdigkeiten* die Wiener Stephanskirche lobt, „weil das Licht in derselben nicht allzu sparsam und weit reichlicher als in jenen [des Straßburger und Freiburger Münsters] verbreitet ist, [...] da hingegen das düstere Dämmerlicht uns in eine mehr schwermütihge als erhebende Stimmung versetzt."[51] Ein „mystisches" Dunkel, wie es Schinkel in seinen frühen neugotischen Projekten entwickelt, war Weinbrenners Sache offenbar nicht.[52] Ein deutliches Schlaglicht auf seinen Pragmatismus bei der Umgestaltung der Paulinerkirche wirft die Anordnung der Toiletten im ehemaligen Chorpolygon. Im Längsschnitt (Kat. IV-4) ist die Fäkaliengrube, die vom Durchgang aus geleert werden konnte, deutlich zu erkennen.

Es gibt dennoch zahlreiche Hinweise, die für Weinbrenners Hochachtung gegenüber der Gotik sprechen. So hebt er deren ganz und gar aus den Möglichkeiten des Materials Stein entwickelte Eignung für das nordalpine Klima hervor.[53] Allerdings zieht er – anders als sein Schüler Heinrich Hübsch – hieraus nicht die Konsequenz, die mittelalterliche Gewölbebauweise gegenüber der antikisierenden Bauart mit Säulen und Architraven vorzuziehen.[54]

Für Weinbrenner blieb die Gotik ein zwar geachteter, aber mit dem eigenen ästhetischen System nur bedingt kompatibler Stil. So schreibt er im *Architektonischen Lehrbuch*: „Dass ich die hier aufgestellten Grundsätze im Wesentlichsten nur von der griechischen und römischen Baukunst und nicht zugleich von der gothischen, welche jenen in vielen Theilen besonders in kühnen und charakteristischen den Rang streitig zu machen scheint, abzuleiten gesucht, darüber brauche ich mich wohl nicht zu rechtfertigen, indem die gothische Bauart nach ganz andern Principien verziert und zu wirken strebt, welche ich seiner Zeit, bei der Lehre von der Ausführung der Gebäude, näher anzugeben bemüht seyn werde."[55] Letztlich steht dieses Verständnis der Gotik als eines eigenständigen, mit der Antike inkompatiblen Systems noch immer in der Tradition von Giorgio Vasari, der den „lavoro tedesco" (d. h. die Gotik) als ein in Ornamentik und Proportion ganz und gar eigenständiges System sowohl der antiken als auch der neueren Architektur gegenübergestellt hat.[56] Auch hier sollte Schinkel später andere Wege gehen, indem er eine Synthese von Antike und Gotik propagierte.[57] Ohne Vasaris Ablehnung der Gotik zu übernehmen, läuft Weinbrenners Fazit im *Architektonischen Lehrbuch* auf eine unverkennbare Präferenz der griechisch-römischen Architektur hinaus: „In der gothischen Baukunst, bei welcher sich die einzelnen Theile, wie z. B. die Säulenstämme zur Höhe oft wie 1 zu 50, wie 1 zu 100 etc. (?) verhalten, sind die Verhältnisse der einzelnen Theile nicht mehr so wahrzunehmen, und die fasslichen Verhältnisse sind an diesen Gebäuden oft nur in ihren Hauptmassen zu finden. Sie erregen daher in uns blos ein Erstaunen, aber nie das angenehme Gefühl des Schönen, was wir an der griechishen [sic!] und römischen Baukunst, wo die einzelnen Theile, wie das Ganze in einem baulichen Verhältnis zu einander stehen, empfinden."[58]

Es spricht für Weinbrenners feinsinnigen Pragmatismus, dass er trotz dieser Präferenzen für die Antike ein Projekt wie den Umbauplan für die Göttinger Paulinerkirche entwickelt hat, in dem sich seine Professionalität als Architekt und sein hohes Können als Zeichner verbinden. Auch wenn seine Pläne erst sehr viel später in einer deutlich reduzierten, weniger differenzierten Ausführung umgesetzt wurden, bleibt sein Verdienst bestehen, einen Weg aufgezeigt zu haben, wie man ein durchaus bedeutendes mittelalterliches Kirchengebäude auf intelligente Weise neu nutzen und damit in

seiner Grundsubstanz für die Nachwelt bewahren kann. (CS)

---

[1] In Schinkels Schaffen spielte die Neugotik seit frühester Zeit eine zentrale Rolle. Dabei dürften Friedrich Gillys Marienburg-Zeichnungen, die Schinkel zum Teil nachzeichnete, eine entscheidende Rolle gespielt haben – vgl. Reelfs 1984a, S. 110,112, 114 (Kat. 33). Gerade in Opposition zu Aloys Hirts von Weinbrenner illustriertem Buch *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (vgl. Valdenaire 1919, S. 41), insistierte er auf die Bedeutung mittelalterlicher Architektur. Zu Schinkels Hirt-Polemik siehe Peschken 2001, S. 28-30.

[2] Gotisierende Elemente zeigen u.a. Weinbrenners Synagoge in Karlsruhe von 1798-1800 (AK Karlsruhe 2015, S. 350f., Kat. 7.29-7.32), der Gotische Turm im Erbprinzengarten von 1802/1803 (ebd., S. 360f., 367-371, Kat. 8.24-8.32), Schloss Neu-Eberstein bei Gernsbach (ebd., S. 394f., Kat. 9.23-9.27), die Meierei in Bauschlott um 1808 (ebd., S. 382, Kat., 9.6), der Eckturm des Hauses der Handelsleute Schmieder und Füsslin von 1815 (ebd., S. 327-329, Kat. 6.12-6.15); und die Orangerie im Garten der Markgräfin Christiane Louise in Karlsruhe zwischen 1817 und 1826 (ebd., S. 353, 355, Kat. 8.4).

[3] Weinbrenner 1829, S. 24.

[4] Ebd., S. 26. Vgl. hierzu auch Valdenaire 1919, S. 8f.

[5] Weinbrenner 1829, S. 230. Zur Bedeutung des Rom-Aufenthalts vgl. auch Schumann 2008 sowie Everke 2015.

[6] Hier wirkt sicher auch Weinbrenners Austausch mit Aloys Hirt mit (vgl. Valdenaire 1919, S. 41; Schumann 2010, S. 133). Dessen von Weinbrenner illustrierte Schrift *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* vermittelt von ihrem Anspruch her „Ansichten und Einsichten in die Natur und das Wesen der Baukunst selbst“, die Hirt „durch das Studium der Geschichte und der Monumente“ gewonnen zu haben glaubte: „Diese Baukunst ist zwar keine andere, als die griechisch-römische. Aber nicht, weil sie die griechisch-römische ist, geben wir sie als das Ideal der Baukunst; sondern weil diese begünstigten Völker alles erschöpften, was zur Vollkommenheit dieser Kunst gehört. Die Griechen und Römer trafen in Beziehung alles dessen, was das Wesen und Ideal dieser Kunst ausmacht, jene glückliche Mittellinie und jene Gränzen, quos ultra citraque nequit consistere rectum.“ – Hirt 1809, S. IV. mit Horaz-Zitat. Neben Hirt ist auch Weinbrenners enger freundschaftlicher Austausch mit Carl Ludwig Fernow zu nennen – vgl. Valdenaire 1919, S. 52f.

[7] Schon Weinbrenners Studienzeichnungen aus der Zeit vor der Italienreise sind überaus sorgfältig und anschaulich ausgeführt (vgl. AK Karlsruhe 2015, S. 182-190, Kat. 1.20-1.35) Aber erst in Rom treten so typische Elemente wie der rötlich lavierte Bodenanschnitt und die nach oben hin zunehmende Verdunklung der Dachfläche auf – vgl. etwa Weinbrenners Idealentwurf für ein Zeughaus aus der Zeit um 1795 in ebd., S. 208, Kat. 2.12.

[8] Prinz August Friedrich, der Sohn König Georgs III. von England aus dem Hause Hannover war zusammen mit Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster Ledenburg, dem Kabinettsminister von Hannover, in Rom. Dieser Graf Münster war überaus kunstinteressiert und gab Weinbrenner beispielsweise in Italien den Auftrag, den Emissar des Lago Fucino zu zeichnen. Hier wirken Reiseführerqualitäten und zeichnerisches Können zusammen. Später spielte Graf Münster vermutlich eine entscheidende Rolle bei der Berufung Weinbrenners nach Hannover durch den Prinzen August Friedrich – vgl. Valdenaire 1919, S. 41-43, 70; Lewis 1988, S. 51, Anm. 4.

[9] Vgl. AK Karlsruhe 2015, S. 176.

[10] Weinbrenner 1829, S. 235. Die Ausführung der Pläne unterblieb, da laut Weinbrenner in dem Moment, als sie umgesetzt werden sollten, „die Einrichtung von solchen Tempeln der Vernunft schon wieder in Frankreich außer Mode und dafür andere neue republikanische Pfeilwerke auf das Ackerfest, die Entthronung des Robespierre usw. zur Tagesordnung gebracht [wurden], weshalb dann dieses so schöne Gebäude [des Straßburger Münsters] von allen ähnlichen Misshandlungen verschont blieb.“ (ebd.). Zu diesem Projekt vgl. auch Frank 2015.

[11] Weinbrenner 1829, S. 235.

[12] Vgl. hierzu u.a. Schmidt 1999, S. 161f.; Scholl 2000, S. 517f.

[13] Vgl. AK Karlsruhe 2015, S. 176.

[14] Vgl. Lewis 1988, S. 49.

[15] Hoppe 2015, S. 307.

[16] Seidel 1953, S. 12.

[17] Hoppe 2015, S. 308.

[18] Seidel 1953, S. 7.

[19] Ebd., S. 12.

[20] Ebd., S. 16.

[21] Ebd., S. 21.

[22] Ebd., S. 23.

[23] Ebd., S. 26.

[24] Vgl. u. a. Freigang 1994; Hoppe 2015, S. 325f.; AK Kassel 2008, S. 422.

[25] Im Entwurf als „O: Abtritte“ bezeichnet.

[26] Abgebildet in AK Karlsruhe 2015, S. 267f., Kat. 3.73, 3.74 und 3.76.

[27] Seidel 1953, S. 26.

[28] Eck 1994, S. 150.

[29] Ebd.

[30] Ebd.

[31] Zu Weinbrenners Gotischem Turm in Karlsruhe und seiner gotischen Vorbilder in Italien vgl. Hanschke 2012, S. 45-65; Hanschke 2015, S. 147-149 und AK Karlsruhe 2015, S. 360, 367-371, Kat. 8.24-8.31.

[32] Freigang 1994, S. 85.

[33] Ebd., S. 84.

[34] Vgl. etwa Krahes Entwurf eines „Garten Haußes“ von 1783/84 – vgl. AK Braunschweig 2015, S. 79, Kat. 83. Hier findet man auch die für Weinbrenner typische Verdunklung der Dachfläche zur Spitze hin.

[35] Ganz ähnliche Lavierungen finden sich z.B. bei dem Entwurf für ein Theater, der 1768 den Grand Prix de Rome gewann – vgl. Pérouse de Montclos 1984, S. 97.

[36] Seidel 1953, S. 26f.

[37] Hoppe 2015, S. 326f.

[38] Zu Weinbrenners *Architektonischem Lehrbuch* vgl. insbesondere Schumann 2010, S. 85-210.

[39] Vgl. Hanschke 2011/12; AK Karlsruhe 2015, S. 360, 367-371, Kat. 8.24-8.32.

[40] Zum Landschaftsgarten als architekturtheoretisch sanktioniertem Raum für die ansonsten noch kritisch

bewertete Neugotik im ausgehenden 18. Jahrhundert vgl. Brunckhorst 2012, S. 15.

[41] Vgl. Hanschke 2011/12, S. 63-65 sowie Hanschke 2015, S. 147f.

[42] Vgl. etwa die 1748/49 gebaute Burgruine von Hagley in Hagley Park, Worcestershire und den 1750 entworfenen aber erst 1772 errichteten Ruinenturm von Wimpole im Prior Park bei Bath – vgl. Brunckhorst 2012, S. 12, 19.

[43] Vgl. ebd., S. 14.

[44] Vgl. ebd., S. 19.

[45] Vgl. ebd., S. 21-30. Zur Vorbildlichkeit dieser Bauten für den Gotischen Turm in Karlsruhe siehe auch Hanschke 2011/12, S. 63-65; Hanschke 2015, S. 147.

[46] Weinbrenner 1819, 2. Heft, S. 7, Anm. *).

[47] Diese dynastische Dimension ist charakteristisch für derartige Architekturen. Sie prägt beispielsweise auch das Gotische Haus in Wörlitz und die Löwenburg in Kassel-Wilhelmshöhe – vgl. Brunckhorst 2012, S. 22-24, 28-30.

[48] Vgl. Hanschke 2011/12, S. 45-49.

[49] In seinem *Architektonischen Lehrbuch* weist Weinbrenner ausdrücklich darauf hin, dass bei der „gothischen Steinbaukunst [...] in dem Giebelfeld [das] Quergesims gewöhnlich ganz weggelassen“ ist (Weinbrenner 1819, 3. Heft, S. 27). Dementsprechend gestaltet er die Giebel sowohl beim gotischen Turm als auch bei der Paulinerkirche.

[50] Hanschke 2011/12, S. 62f.

[51] Weinbrenner 1829, S. 26.

[52] Allerdings ist hier mit einer nach Funktionen und Wirkungen ausdifferenzierten Charakteristik zu rechnen, da Weinbrenner für andere Bauaufgaben wie z. B. Gruftanlagen durchaus mit einer bewussten Verdunklung arbeitet – vgl. etwa seinen Entwurf zu einer Fürstengruft in AK Karlsruhe 2015, S, 64.

[53] Vgl. Weinbrenner 1819, 3. Heft, S. 6: „Die gothische Bauart, [besteht] in der Kunst und dem Wissen, die Gebäude für ein raues, oft mit Regen und Schnee behaftetem europäischen Klima ganz von Stein ohne alles Holz, aufzuführen und den Stein in angemessener Form, aller schädlichen Einwirkung entgegengesetzt, zu gestalten. [...] Ob sich gleichwohl mehrere Nationen die Erfindung der gothischen Bauart zuschreiben, so erscheint sie uns doch vorzüglich als eine den Nachtheilen der Holzbaukunst entgegengesetzte reine steinerne Bauart, und somit eine nach Zweck und Bedürfnis entstandene scharfsinnige Erfindung, weil die Steine der schlechten Witterung, als dem Regen und Schnee, so wie auch dem Feuer mehr als dem Holz widerstehen.“

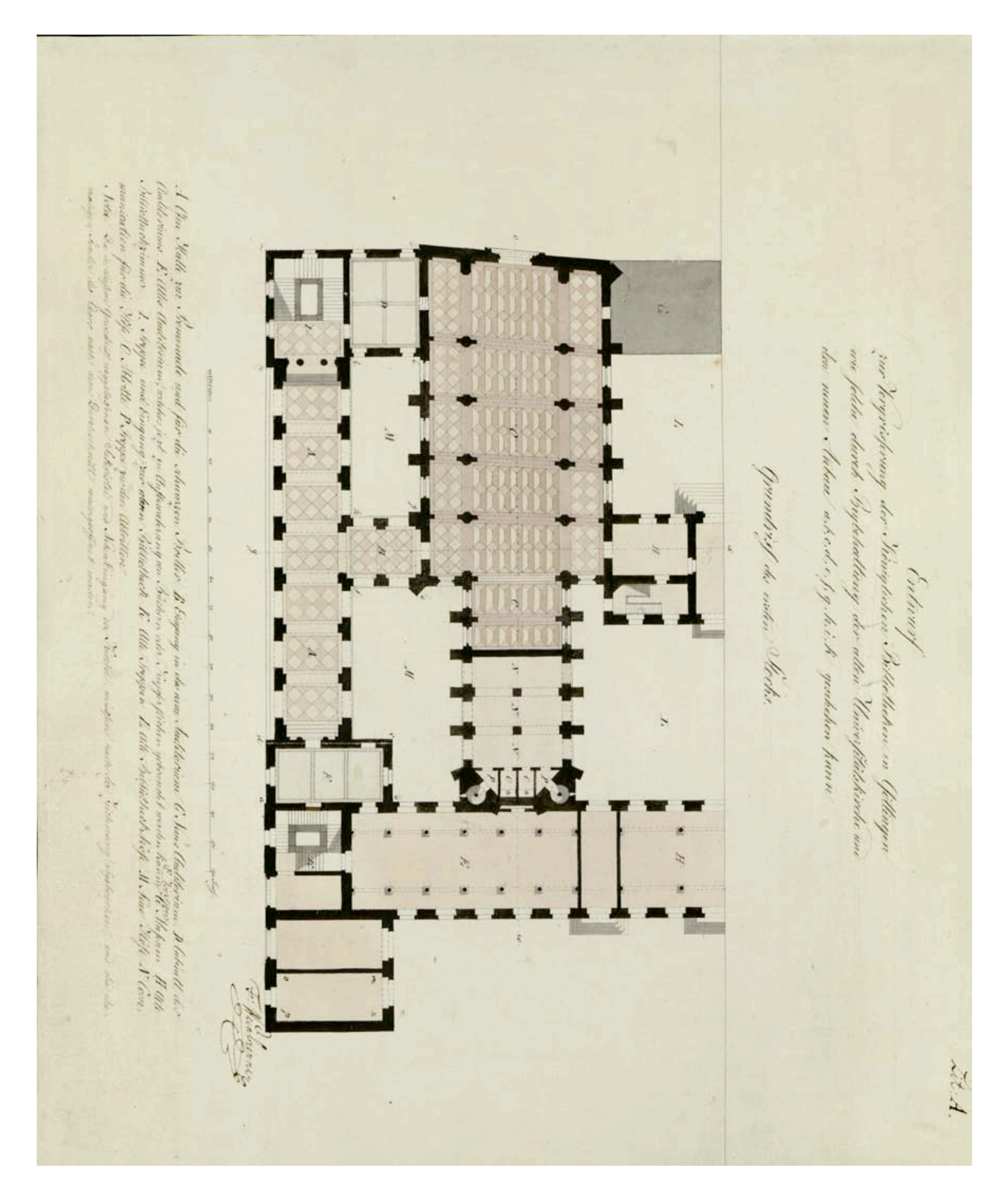
[54] Vgl. Hübsch 1828, S. 6-8, 14-17, 22-30. Hier kommt der Verfasser zu dem durchaus gegen Weinbrenner gerichteten Fazit, „daß sich mittelst des griechischen Styls die Aufgabe der Architectur für die heutigen Bedürfnisse und das nördliche Clima unmöglich auflösen lässt [...].“ (ebd., S. 27). Hübsch propagiert daher den Rundbogenstil als geeignete Bauweise für den nordalpinen Raum (ebd., S. 51).

[55] Weinbrenner 1819, 2. Heft, S. 4.

[56] Vgl. Vasari 1962, S. 83: „Ecci un'altra specie di lavori, che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti da gli antichi e da' moderni“ – vgl. hierzu auch Kruft 1991, S. 105.

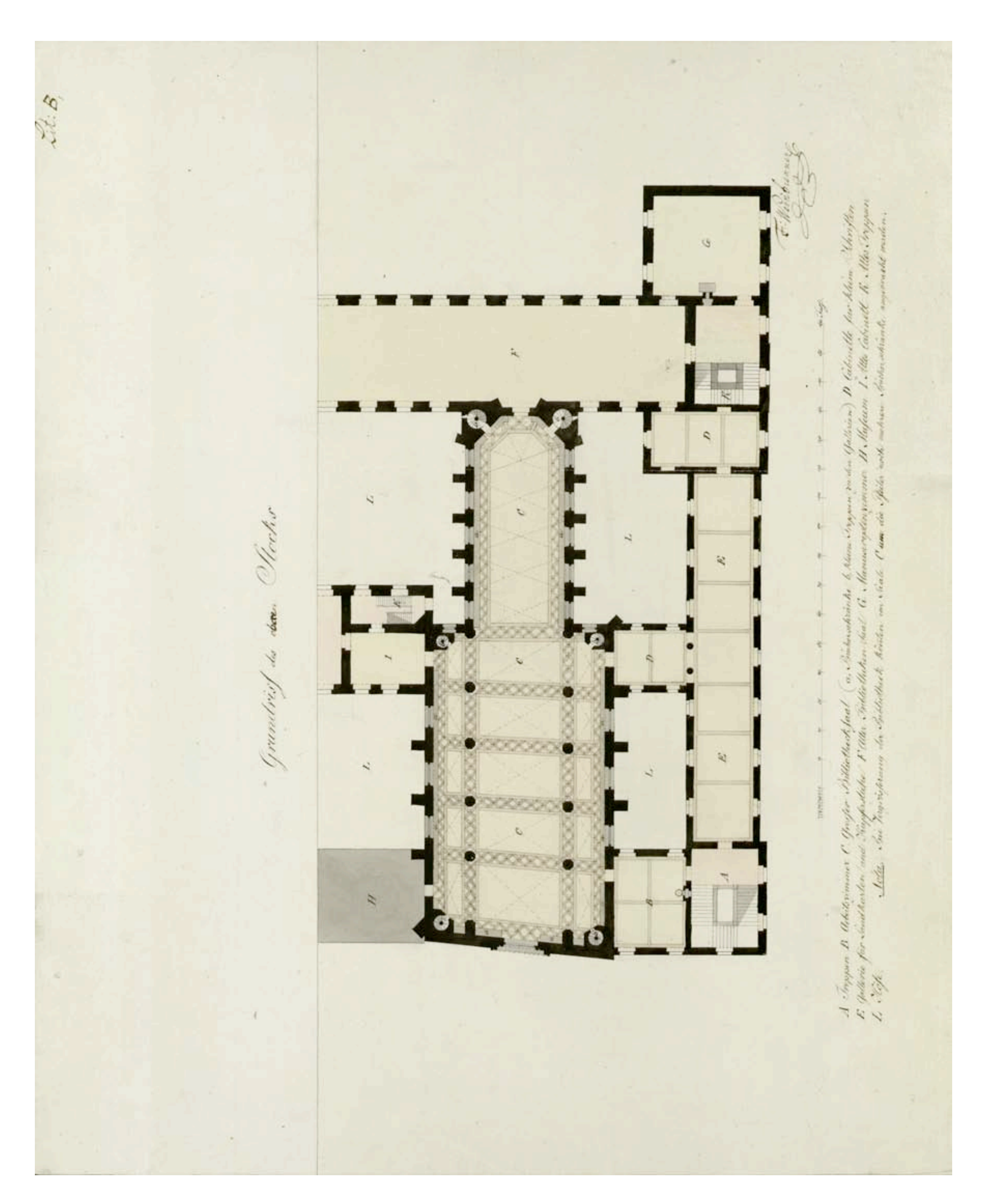
[57] Vgl. insbesondere Schinkels Kommentar zum Entwurf eines Mausoleums für Königin Luise von Preußen aus dem Jahre 1810 in Wolzogen 1863, S. 161.

[58] Weinbrenner 1819, 1. Heft, S. 12f.



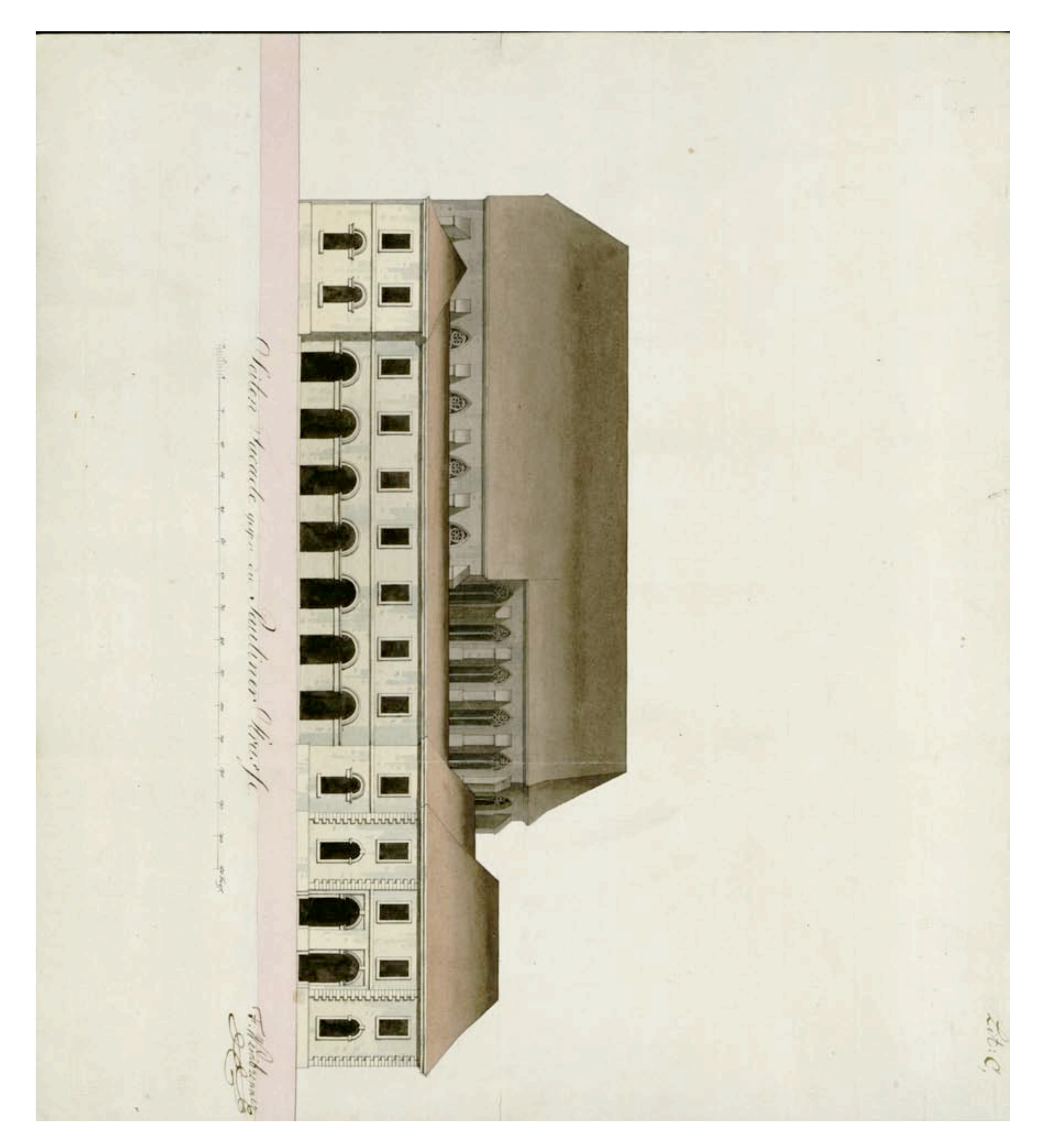
Kat. IV-1: Friedrich Weinbrenner: Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche, Lit. A: Grundriss des ersten Stocks

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 495 x 410 mm,
signiert u. r.: „F: Weinbrenner“,
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gr. 2° Cod. Hist. Lit. 95, Plan 3



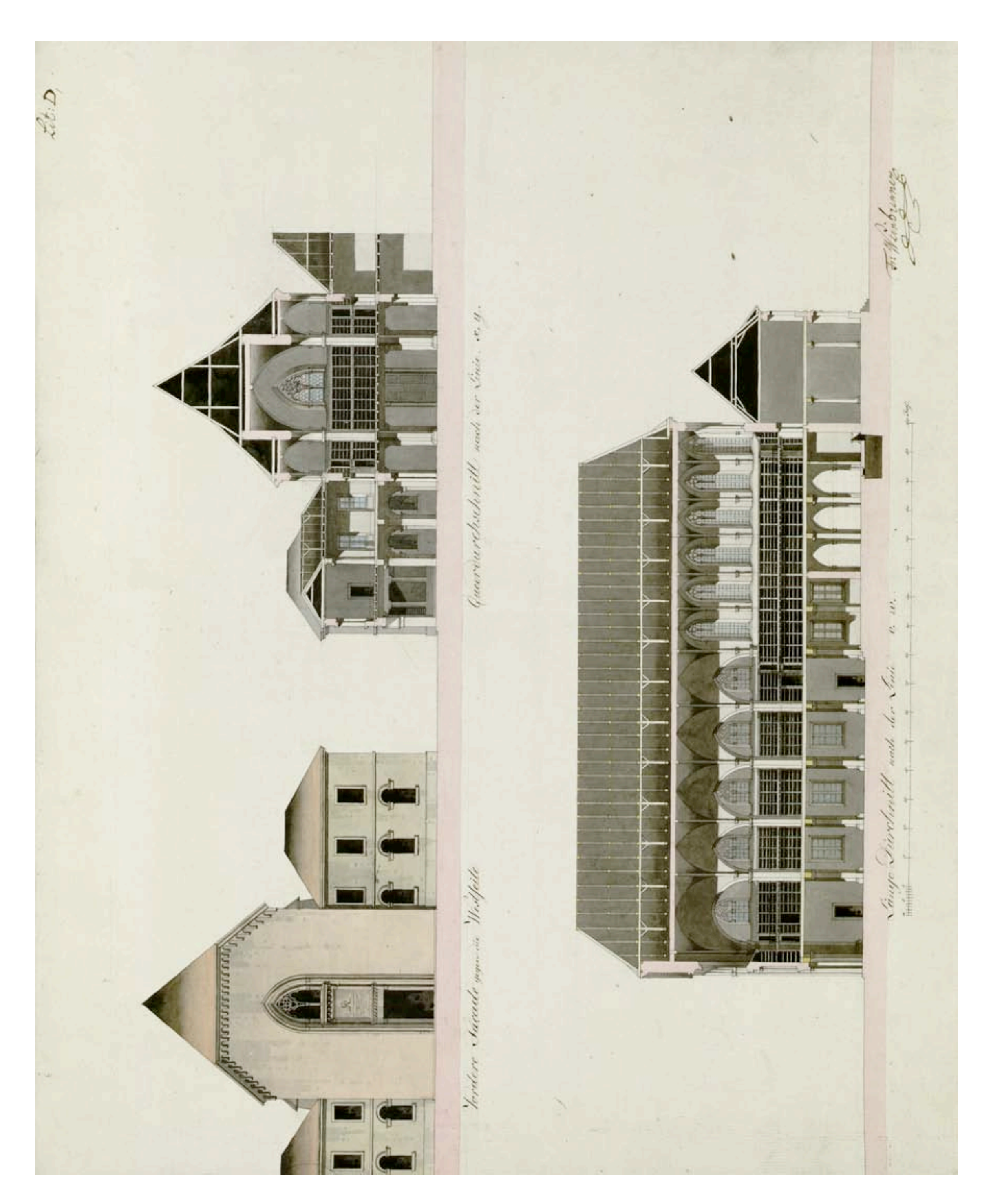
Kat. IV-2: Friedrich Weinbrenner: Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche, Lit. B: Grundriss des oberen Stocks

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 505 x 410 mm,
signiert u. r.: „F: Weinbrenner“,
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gr. 2° Cod. Hist. Lit. 95, Plan 4



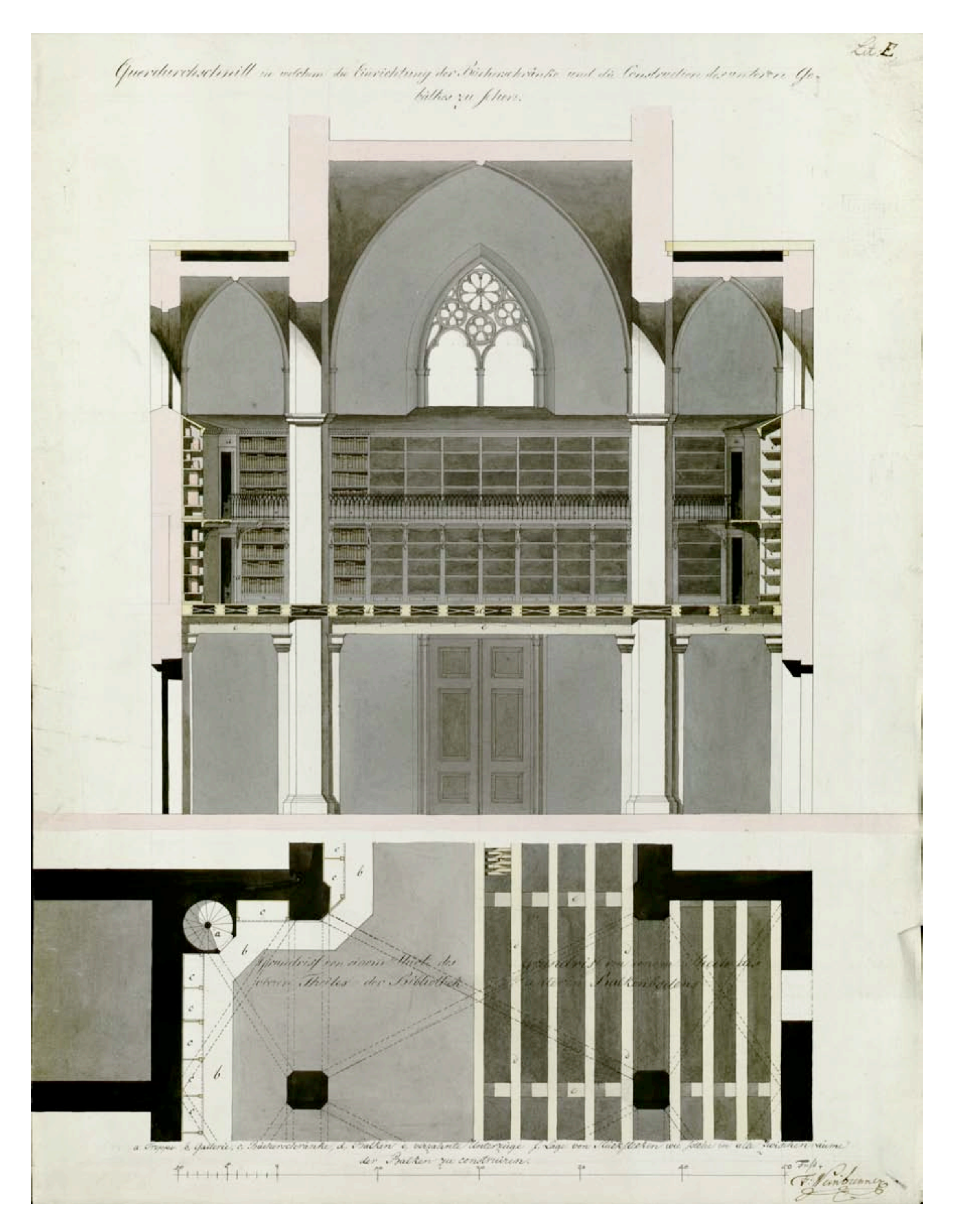
Kat. IV-3: Friedrich Weinbrenner: Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche, Lit. C: Seiten-Facade gegen die Pauliner Straße

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 433 x 390 mm,
signiert u. r.: „F: Weinbrenner“,
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gr. 2° Cod. Hist. Lit. 95, Plan 5



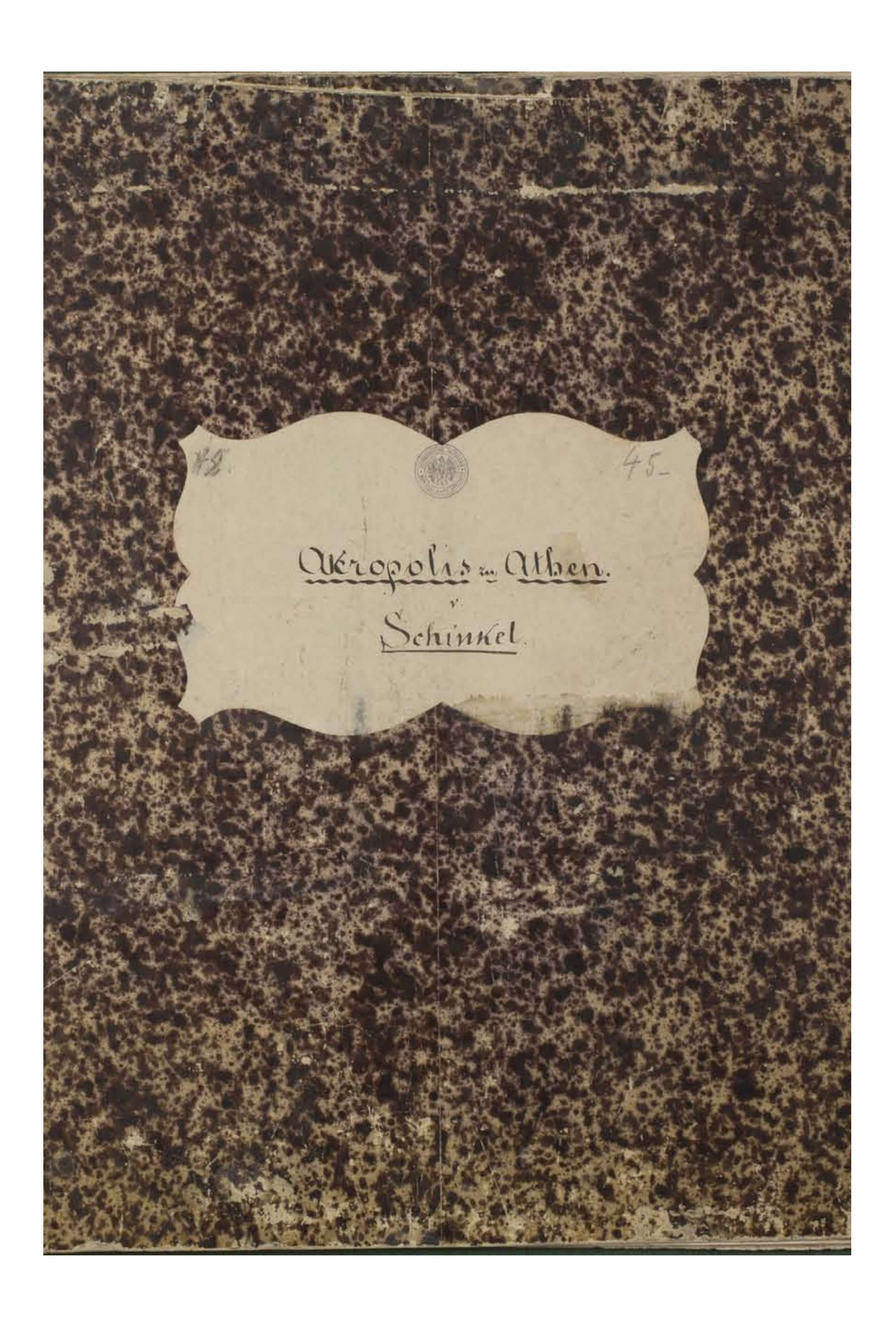
Kat. IV-4: Friedrich Weinbrenner: Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche, Lit. D: Vordere Facade gegen die Westseite, Querdurchschnitt nach der Linie x, y, Längsdurchschnitt nach der Linie v, w

Feder über Graphit, laviert, Blattgröße: 505 x 410 mm, signiert u. r.: „F: Weinbrenner", Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gr. 2° Cod. Hist. Lit. 95, Plan 6



Kat. IV-5: Friedrich Weinbrenner: Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche, Lit. E: Querdurchschnitt in welchem die Einrichtung der Bücherschränke und die Construction des unteren Gebälkes zu sehen

Feder über Graphit, laviert,
Blattgröße: 475 x 630 mm,
signiert u. r.: „F: Weinbrenner“,
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gr. 2° Cod. Hist. Lit. 95, Plan 7


45.
Akropolis zu Athen.
v.
Schinkel.

V. Karl Friedrich Schinkel:

Entwürfe zu einem Palast auf der Akropolis in Athen (1834)

„Athen ist ein Muster. Acropolis. Rom nicht so."[1] In einer Randbemerkung zu einem Vorentwurf seines 1797 eingereichten Denkmalprojekts für Friedrich II. in Berlin beschwört Friedrich Gilly die Werke der griechischen Antike und insbesondere die Akropolis in Athen als gültige Muster für die Architektur seiner Gegenwart. Mehr als vierzig Jahre nach Johann Joachim Winckelmanns bahnbrechenden *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)[2] war dies keine grundlegend neue Position mehr. Sie hatte aber immer noch den Charakter eines programmatischen Bekenntnisses. Am eindrucksvollsten manifestiert sich dies in Gillys Entwurf selbst, der 1797 tatsächlich neuartig wirkte: Über einem durch imposante Substruktionen künstlich geschaffenen Plateau erhebt sich ein griechisch anmutender Tempel, der in seiner Gestaltung unverkennbar dem Parthenon auf der Akropolis in Athen folgt (Abb. 1). Es war dieser Entwurf, der den jungen Karl Friedrich Schinkel dazu bewegte, Architekt – und Schüler Gillys – zu werden.[3]

Schinkel wiederum hat die Frage, inwieweit die griechische Antike für zeitgenössische Architektur vorbildlich sein könne, bis ans Ende seines Lebens beschäftigt. Dabei wurde er keineswegs zum „strengen" Klassizisten. Es gibt sogar Phasen in seinem Denken und Schaffen, in denen er eine solche Vorbildfunktion ausdrücklich zurückwies.[4] Gleichwohl hat ihn das bereits für Gilly prägende Griechenland-Ideal nie losgelassen. Spätestens seit dem klassizistischen Entwurf für die Neue Wache in Berlin von 1816 bediente er sich vermehrt aus dem Formenreservoir der griechischen Antike und räumte diesem eine maßgebende Stellung in seiner Ästhetik ein.[5] Dabei war ihm vermutlich bewusst, dass es sich um die Adaptation von Elementen handelte, die aus einer vergangenen, in ihrer Ganzheitlichkeit nur noch zu imaginierenden Kultur stammten: Hiervon zeugt etwa sein Gemälde *Blick in Griechenlands Blüte* von 1824/25.[6] Es zeigt die kulturhistorische Vision einer unwiederbringlich verloren gegangenen Einheit von Natur, Gesellschaft und Kunst, wie sie Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* beschworen hatte.[7] Schinkel malt die Blüte Griechenlands als Baustelle, die anschaulich werden lässt, wie kräftige Menschen in einer regen Polis in fruchtbarer Natur eine freie und schöne Architektur aus Säulen und Gebälken konstruieren. Das Bild bietet gleichsam einen Kommentar zu Schinkels klassizistischen Bauprojekten in Berlin, die diese Konstruktionen nur noch an ihrer Oberfläche darstellen können, weil sich sowohl die Kultur als auch die Bautechnik geändert haben.[8]

Schinkels ambivalentes Verhältnis zur griechischen Antike wird nicht zuletzt aus seinem Brief an den bayerischen Kronprinzen Maximilian vom 24. Januar 1833 deutlich, in dem er zu der Frage nach einem Ideal der Baukunst für das gegenwärtige Griechenland Stellung bezieht. Der Architekt insistiert darauf, dass „nicht vergangenes und abgeschlossenes Historisches zu wiederholen ist (wodurch keine Geschichte erzeugt wird), sondern ein solches Neue geschaffen werden muß, welches im Stande ist eine wirkliche Fortsetzung der Geschichte zu bilden und weiter zuzulassen."[9] Damit meint er allerdings keineswegs eine vollständige Lösung von historischen Formen. Vielmehr spricht er vom „schöne[n] Material was die verschiedenen Zeiten für die Kunst bereits niedergelegt haben" und das „den neue-

sten Anforderungen theils näher, theils entfernter liegt".[10] Er erwartet von einem Architekten sowohl „Kenntniß des ganzen historisch-vorhandenen" als auch „eine Phantasie und ein Divinations-Vermögen: dass rechte und gerade der Kunst noththuende Mehr in der Welt, wenigstens für die nächste Zukunft zu finden."[11] Hieraus ergibt sich seine ganz eigene Vision eines schöpferischen Klassizismus: „Könnte man altgriechische Baukunst, in ihrem geistigsten Prinzip festhaltend, auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode erweitern, worin zugleich die harmonischen Verschmelzungen des Besten aus allen Zwischen-Perioden mit dieser liegt, so mögte man sich der Lösung der Aufgabe vielleicht am ersten genähert haben".[12]

Aus all dem wird der ungebrochen hohe Stellenwert der griechischen Antike für Schinkels Selbstverständnis als Baukünstler deutlich. Umso euphorischer muss er auf den Auftrag reagiert haben, für Athen eine neue Königsresidenz zu entwerfen. Diese Offerte – für den Architekten zweifellos eines der bedeutendsten Angebote seiner gesamten Karriere – war durch politische Veränderungen in Griechenland möglich geworden. Das Traumland klassizistischer Imaginationen schien mit einem Schlag offen zu stehen. (CS)

Vom Osmanischen Reich zum Neuen Hellas – der lange Weg zum Königreich Othons I.

Als 1832 der bayerische Kronprinz Maximilian durch Vermittlung des preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (reg. 1840-1861 als Friedrich Wilhelm IV.)[13] an dessen Architekten Karl Friedrich Schinkel herantrat, einen Königspalast für seinen Bruder, König Otto I. (griech. Othon I. ~ Όθων), in Athen zu entwerfen, stand ein solcher Schritt nicht nur am Beginn eines neuen Projektes Schinkels und des soeben erst errichteten Königreichs Griechenland, des „Neuen Hellas". Zugleich wurde mit der Aufnahme des Projektes, das in gewisser Weise stellvertretend für den Aufbau einer Infrastruktur in dem noch jungen Staat gesehen werden kann, ein langwieriger Prozess zum Abschluss gebracht: der Weg aus der Turkokratie, über den griechischen Aufstand (1821), die Erlangung der Unabhängigkeit (1829) und die Konsolidierungsprobleme des neuen europäischen Staates, bis hin zur Einrichtung des Königreichs Griechenland mit dem Wittelsbacher Otto an der Spitze. An dieser Stelle sollen zunächst die historischen Ereignisse nachgezeichnet und die wichtigsten Entwicklungen, aber auch geistigen Strömungen, welche diese Entwicklung begleitet haben, skizziert werden.

Die griechische Welt war im Zuge der Expansion des Osmanischen Reiches Stück für Stück unter die Fremdherrschaft „der Türken" gefallen – ein Prozess, der mit der Eroberung Konstantinopels am 29. Mai 1453 in griechischer Wahrnehmung seinen Höhepunkt erreicht hatte.[14] Allerdings bedeutete der Untergang des Byzantinischen Reiches nicht zugleich das Ende der griechischen Identität und ließ auch die Erinnerung an das antike griechische Erbe im Westen keinesfalls erlöschen. Ganz im Gegenteil sollte der Transfer byzantinischer Gelehrsamkeit – und hiermit verbunden die Erinnerung an die griechische Antike – nach Italien gerade zu dieser Zeit weitreichende Folgen haben. Im Westen führte dies langfristig sogar zu einer Aufwertung der griechischen Antike bei gleichzeitiger Verurteilung – ja Dämonisierung – der byzantinisch geprägten Welt.[15] Seit dem 18. Jahrhundert trat zur Wiederentdeckung des Klassischen noch eine Antikenbegeisterung, wie sie beispielsweise durch Reisebeschreibungen zum Ausdruck kam. Zunächst und überwiegend waren dies Reisen europäischer Diplomaten, verschiedener Geistlicher und Kaufleute sowie kleinasienreisender Adeliger und Intellektueller,[16] die die Grand Tour nach Italien unternahmen. Gerade für Künstler sollte Italien lange Zeit der wichtigste Ort für Antikenbegegnungen bleiben: so bedeutende Vertreter einer klassizistischen Ästhetik wie Johann Joachim Winckelmann oder Johann Wolfgang von Goethe sind nie nach Griechenland gekommen. Dies gilt nicht zuletzt für Karl Friedrich Schinkel selbst, der mehrfach in Italien aber niemals in Griechenland war. Er profitierte immerhin davon, dass es zu seiner Zeit bereits Griechenland-Reisende gab, die ihre Erlebnisse in Berichten und Bildern publizierten.[17]

Tatsächlich gerieten im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend auch die griechischen Altertümer im Osmanischen Reich – seien es jene auf der Peloponnes oder auch in Kleinasien – in den Blickpunkt europäischer Antikenbegeisterung. Der wohl bekannteste Reisende, der seine Grand Tour nach Griechenland unternahm, war sicher Lord George Byron (1788-1824), der – da Italien infolge der Napoleonischen Kriege schwierig zu besuchen war – seine Reise 1809-1811 nach Griechenland, ins Osmanische Reich, unternahm. Vor allem am Beispiel Byrons wird dann auch der Einfluss

auf die öffentliche Meinungsbildung in Großbritannien sichtbar, sprach dieser sich doch nach dem Ausbruch des griechischen Aufstandes mit Vehemenz für eine Unterstützung der Aufständischen aus und wurde zum glühenden Philhellenen, der seit Beginn des Jahres 1823 auch aktiv am Befreiungskrieg teilnahm.[18]

Im 19. Jahrhundert kam es dann schließlich zu einem Zusammenspiel weltpolitischer Ereignisse und dem Transfer westlicher Ideen (etwa den Idealen der Französischen Revolution, aber auch des modernen Nationalstaatsgedanken) nach Ost- und Südosteuropa. Dieses Gedankengut fiel mit den Aufstandsbewegungen, die das Osmanische Reich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert heimsuchten, zusammen. Es waren vor allem die serbischen Aufstände von 1804-1813 und 1815-1817 gewesen, die mit einer Autonomie Serbiens endeten, und auch für die Griechen Vorbildcharakter haben sollten.[19] Vor dem Hintergrund dieser Aufstände hatten die griechischen Kaufleute Emmanuel Xanthos, Athanasios Tsakaloff und Nikolaos Skoufas 1814 im russischen Odessa einen Gemeinbund, die Philiki Etaireia (griechisch Φιλική Εταιρεία) gegründet.[20] Das Ziel dieser Vereinigung war die Befreiung der Griechen von der „türkischen" Fremdherrschaft (Turkokratie)[21] und die Errichtung eines griechischen Staates. Allerdings erfolgte die Inspiration auch von anderer Seite. So war auch das griechische Siedlungsgebiet wiederholt in die Türkenkriege europäischer Mächte mit dem zunehmend in die Defensive gedrängten Osmanischen Reich einbezogen worden. Vor allem die sogenannte Orlophika (griechisch Ορλωφικά), ein von den Brüdern Orlov während des Russisch-Türkischen Krieges (1768-1774) im Jahre 1770 angezettelter griechischer Aufstand, spielte hierbei eine Rolle – war dieser doch noch in der Erinnerung der griechischen Patrioten präsent. Der erneute Aufstand, der schließlich zur Autonomie und letztendlich zur Unabhängigkeit führen sollte, brach am 25. März 1821 los – einem Datum, das bis heute in Griechenland als Nationalfeiertag gegenwärtig ist. Der Konflikt zog sich anschließend über Jahre hin und entwickelte sich dabei zu einem internationalen Krieg. Während der ersten Jahre waren es innerosmanische Auseinandersetzungen, die sich auf das Osmanische Reich beschränkten und von wechselnden Geländegewinnen der griechischen Aufständischen und der osmanischen Streitkräfte gekennzeichnet waren, ohne dass es zu einer entscheidenden Wendung kam. Das Osmanische Reich war zu geschwächt, um den Aufstand niederschlagen zu können und die Aufständischen wiederum waren zu schwach, um die osmanischen Truppen entscheidend zu schlagen – vor allem die bisweilen unklare Befehlslage der griechischen Einheiten machte dies nahezu unmöglich. Die Unterstützung der Aufständischen durch die ihrerseits miteinander konkurrierenden europäischen Mächte war eher zögerlich. Erst mit dem Kriegseintritt Ägyptens vollzog sich eine Kehrtwende. Ägypten war unter seinem neuen Machthaber Mehmet Ali (vor allem auch in militärischer Hinsicht) modernisiert worden und entwickelte sich allmählich zu einer im südöstlichen Mittelmeerraum mit dem Osmanischen Reich rivalisierenden Macht. 1825 landete die ägyptische Flotte auf der Peloponnes und ägyptische Verbände eroberten den Hafen von Navarino. Hiermit war nun für die osmanischen Truppen ein Brückenkopf auf der Peloponnes geschaffen worden, von welchem ausgehend die Unterwerfung der Aufständischen hätte bewerkstelligt werden können. Keine der europäischen Mächte Großbritannien, Frankreich oder Russland war nun Willens, eine ägyptische Expansion (oder auch bloß eine Herrschaft Mehmet Alis in Ägypten und seiner unmittelbaren Nachbarschaft selbst) hinzunehmen und so wurde schließlich am 24. Juni bzw. 6. Juli 1827 eine Intervention zur Lösung der „orientalischen Frage" vereinbart.[22] Zunächst sollten nur der Nachschub für die osmanischen Truppen aus Thrakien und die ägyptische Unterstützung über das Mittelmeer unterbunden werden. In der Schlacht von Navarino am 20. Oktober 1827 wurde dann allerdings nahezu die gesamte ägyptische Flotte vernichtet. Der Krieg war damit im Grunde entschieden. Dennoch zog sich der Konflikt weiter hin. Weder war die Hohe Pforte gewillt, einem weiteren Reichsteil die Selbstverwaltung (oder gar die Unabhängigkeit) zuzugestehen, noch wollte man sich den europäischen Mächten erneut beugen. 1828 kündigte die osmanische Regierung den Vertrag von Ak Kerman auf und versuchte die Dardanellen für die Durchfahrt russischer Schiffe zu sperren, womit es zu einem weiteren Konflikt „am Rande" des griechischen Aufstandes kam – verstand sich das ohnehin expansive Russische Reich doch als Schutzmacht der orthodoxen Christen in Südosteuropa und darüber hinaus. Der Krieg zog sich bis 1829 hin und endete nach mehreren für das Osmanische Reich katastrophal verlaufenen Schlachten mit dessen totaler Niederlage. Als ein Ergebnis wurde am 22.

März 1829 zwischen den drei europäischen Mächten das erste Londoner Protokoll unterzeichnet, welches eine Verständigung auf eine Autonomie eines griechischen Staates innerhalb des Osmanischen Reiches zum Gegenstand hatte. Da sich die Kampfhandlungen jedoch hinzogen und der Russisch-Türkische Krieg derweil weitere Fakten schuf, änderte sich die Lage bis zum Frieden von Adrianopel am 14. September 1829 weiter zugunsten der griechischen Aufständischen, sodass das Protokoll hinfällig wurde. Im zweiten Londoner Protokoll der europäischen Großmächte vom 3. Februar 1830 wurde schließlich eine vollständige staatliche Eigenständigkeit Griechenlands vereinbart.

Die Frage, die sich nun stellte, war die nach der Staatsform des neuen territorialen Herrschaftsverbandes, der im Grunde einen griechischen „Rumpfstaat" darstellte, da die meisten griechischen Siedlungsgebiete ja außerhalb der Grenzen des „Neuen Hellas" lagen.[23] Diese Frage war von den griechischen Aufständischen in den verschiedenen Verfassungen (oder vielmehr Verfassungsentwürfen) unbeantwortet geblieben. Die „Vorläufige Verfassung von Epidavros" aus dem Jahre 1822 sah zwar eine Trennung der Legislativen von der Exekutiven vor, sparte die Frage des künftigen Staatsoberhauptes jedoch aus. Erst 1827 mit der Berufung des Grafen Ioannis Kapodistrias (1776-1831), einem ehemaligen Vertrauten Zar Aleksanders I., wurde eine Einzelperson mit der Exekutive betraut.[24] Im Londoner Protokoll vom 22. März 1829 war allerdings das soeben geschaffene Staatsgebilde kurzerhand zur Monarchie erklärt und dem Prinzen Leopold von Sachsen-Coburg die Krone angeboten worden. Prinz Leopold wies die Königswürde jedoch mit dem Hinweis auf die Größe des Herrschaftsgebiets[25] zurück und wurde später der erste König der Belgier.[26] Kapodistria, dem die Ablehnung Prinz Leopolds angelastet wurde, geriet nun in den Verdacht, diese veranlasst zu haben und zog sich den Unmut lokaler Machthaber, die sich durch sein autokratisches Gebaren unterdrückt fühlten, zu. Am 9. Oktober 1831 fiel er schließlich einem Mordanschlag zum Opfer.[27] Die europäischen Schutzmächte Griechenlands schlugen daraufhin der griechischen Nationalversammlung vor, den Spross eines anderen europäischen Fürstenhauses als Herrscher des neuen Staates zu bestimmen.

Zum König von Griechenland wurde schließlich der sechzehnjährige Sohn des bayerischen Königs Ludwig I. (reg. 1825-1848), Otto, gewählt. Am 7. Mai 1832 unterschrieb Ludwig I. für seinen noch minderjährigen Sohn ein weiteres Protokoll.[28] Am 8. August 1832 wurde dieses von der Nationalversammlung angenommen und der bayerische Prinz ohne Gegenstimmen zum König von Griechenland gewählt. Otto von Wittelsbach, der sich fortan als Othon I. und als Basileus (griechisch βασιλεύς, neu-griechisch eigentlich βασιλιάς = „König") bezeichnete, reiste in sein neues Reich und landete am 6. Februar 1833 in Nauplia. Mit dem bayerischen Prinzen war zugleich ein begeisterter Philhellene, der sich auf sein künftiges Amt mit dem Studium der Antike und dem Erlernen des Neugriechischen vorbereitete, erwählt worden. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass Otto I. ein Schüler des Philhellenen Friedrich Wilhelm Thiersch (1784-1860) war, der bereits einen entsprechenden Einfluss auf Ottos Vater, Ludwig I. von Bayern ausgeübt hatte.[29] (MKn)

Der Auftrag an Schinkel

Als Schinkel im Januar 1833 dem Kronprinz Maximilian von Bayern, dem Bruder und Berater König Ottos von Griechenland, seine Gedanken über eine neue griechische Architektur übermittelte, hatte er noch nicht den Auftrag, konkrete Entwürfe einzureichen. Es ist aber bezeichnend, dass Schinkel gewissermaßen ein Profil desjenigen Architekten entwickelt, der dieser Aufgabe gewachsen wäre: „Kenntnis" historischer Architektur sollte dieser haben, aber auch „Phantasie" und „Divinations-Vermögen" sowie „ein Genie, welches sich niemand erringen kann, sondern was dem Beglückten vom Himmel unbewußt zu theil wird".[30] Schinkel war sicher nicht so bescheiden, bei diesem Profil nicht an sich selbst zu denken. Dass er Anfang 1834[31] tatsächlich gebeten wurde, Entwürfe einzureichen, muss ihm wie die Einlösung einer lange gehegten Utopie erschienen sein.

In seinem Projekt sucht Schinkel konsequent den direkten Dialog mit denjenigen Bauten, die in seiner Zeit als unübertroffener Maßstab ästhetischer Architektur und als Resultat einer einzigartigen kulturellen Blüte galten: Er plante seine Residenz auf dem Plateau der Akropolis, inmitten der antiken Ruinen von Propyläen, Erechtheion und Parthenon. Ähnlich wie beim Auftrag für eine Gedenkkirche nach den Befreiungskriegen[32] konnte er bei

diesem Anlass und Ort nicht wirklich zurückhaltend bleiben. Beziehungsweise: das, was er in seinem Gutachten als „von mäßiger Ausdehnung“[33] bezeichnet und vielleicht wirklich erachtete, war immer noch so ausgreifend, dass es sich letztlich als unausführbar erwies. An Schinkels eigener Ernsthaftigkeit, ein realistisches Projekt zu präsentieren, sollte dabei nicht gezweifelt werden.[34] Im begleitenden Brief bündelt der Architekt und Baubeamte seine jahrzehntelangen Erfahrungen im Überzeugen sparsamer Auftraggeber und stellt seinen Entwurf als konsequente, keineswegs überzogene Einlösung der gegebenen Auftragsbedingungen hin. (CS)

Die Anlage des Palastes auf der Akropolis

Im Begleitbrief zu seinem Entwurf beruft sich Schinkel auf die ihm für den Bau eines königlichen Palastes in Griechenland gestellten Bedingungen. Er schreibt, er habe „1. einen nur sehr mäßigen, der Größe und den Verhältnissen des Landes angemessenen Bau zu entwerfen, / 2. diesen Entwurf dem Klima und der historischen Örtlichkeit entsprechend einzurichten, / 3. für den Bau einen sicheren, vertheidigungsfähigen Ort zu wählen.“[35] Die Akropolis selbst als Standort für den neuen Palast auszuwählen, sei, so schreibt er weiter, die Idee des preußischen Kronprinzen gewesen. Die „Eigenschaft der Vertheidigungsfähigkeit“ dieses Ortes würde „durch die Eigenschaft ihres historischen Werths bei weitem überbothen [...] Die Acropolis in Athen bildet einen der leuchtendsten Punkte in der Weltgeschichte, […] schon deshalb verdient dieser Ort die Wiederbelebung für die Geschichte der folgenden Zeit und wie könnte dies jetzt besser ans Licht treten, als durch die Gründung der neuen Residenz auf demselben.“[36] Alle Schwierigkeiten, die er wegen der exponierten Lage des Palasts in seinem Brief einräumt, seien mit höheren finanziellen Anstrengungen beim Bau zu beheben. „So könnte diese erhabene Luftinsel einen höchst anmuthigen und behaglichen, dabei in historischer und ästhetischer Beziehung den interessantesten Wohnort der Erde hervorgehen lassen.“[37]

Schinkel wollte den antiken Geist der Akropolis durch den Bau der neuen Residenz wiederbeleben. Dabei war er sich des eigenen Werts der Altertümer bewusst und achtete bei seinen Planungen akribisch darauf, so wenig wie möglich mit den Ruinen in Berührung zu kommen oder sie an Höhe zu übertreffen.[38] Er musste nicht nur eine Residenz planen, die den Ansprüchen eines Königs gerecht wurde, sondern auch Rücksicht auf den historischen Ort mit seinen baugeschichtlich wichtigen antiken Überresten nehmen und die klimatischen Bedingungen berücksichtigen, welche sich doch sehr von den gewohnten Temperaturen Bayerns unterschieden.[39]

Schinkel plante die königliche Palastanlage für den östlichen Teil des Geländes der Akropolis, auf welchem sich nach damaligem Wissensstand keine antiken Reste befanden (vgl. Kat. V-2). Dabei beschränkte er sich nicht nur auf die Planung des Palastes, sondern gestaltete auch das freie Gelände zwischen den antiken Bauten.[40] Den westlichen Bereich des Areals ließ er – mit Ausnahme des Standbildes der Athena Promachos – frei von Neubauten.[41] Die Situation auf der Akropolis und die Lage der griechischen Ruinen kannte Schinkel, der selber nie in Griechenland war, aus Büchern und von Berichten befreundeter Archäologen und Wissenschaftler.[42] Eine besonders wichtige Rolle spielten dabei *The Antiquities of Athens* von James Stuart und Nicolas Revett sowie *The Topography of Athens* von William Martin Leake, in welchen Situationspläne mit der Lage der antiken Ruinen und den unterschiedlichen Bodenniveaus veröffentlicht waren.[43] Schinkel übernahm die archäologischen Angaben mit größter Selbstverständlichkeit.[44] Dass diese ungenau waren und insbesondere der dort vermittelte Eindruck einer parallelen Anordnung von Propyläen und Parthenon, den er seiner gesamten Systematisierung zugrunde legte, nicht der Wirklichkeit entsprach, war ihm nicht bewusst.[45]

Anhand seiner Pläne wird deutlich, dass er die antiken Ruinen des Parthenon, des Erechtheions, des Niketempels und der Propyläen nicht verändern, sie aber in seine Gesamtanlage integrieren wollte.[46] In der Legende zu seinen Plänen schreibt er dazu, dass die antiken Bauwerke „vorläufig in ungeänderter Form“ bewahrt werden sollten. Demnach hätte er eine Restaurierung und gegebenenfalls den Wiederaufbau der antiken Bauten als Option offen gelassen.[47]

Auf dem freien Platz zwischen dem Parthenon und dem Erechtheion plante Schinkel eine Anlage in der Art einer antiken Rennbahn (Hippodrom), welche von den antiken Propyläen, dem Eingang zur Akropolis, zu den neuen Propyläen, Schinkels Eingang zum Palast, führt. Dabei legt er die nördliche Längssei-

te dieses Hippodroms auf die Achse der Propyläen; die halbrunde Schmalseite im Osten liegt zentral vor dem Palasteingang, so dass die Längsachse der höher gelegenen Mitte (Spina) der Rennbahn auf die neuen Propyläen zuführt.[48] Mit der Rennbahn hat Schinkel nicht nur ein gliederndes, als Weg praktisches und optisch reizvolles Motiv eingeplant, sondern zugleich auch ein typisches Element antiker Herrensitze – im Gegenzug zur religiösen Bedeutung der Tempel – auf der Akropolis eingesetzt.[49]

Den nördlichen Teil des Geländes oberhalb des Hippodroms und vor dem Erechtheion hat Schinkel als Grünfläche mit Strauchwerk-Bepflanzung gestaltet. Dies überspielt die Unregelmäßigkeit des Gesamtplans, da die Tempelruine durch ihre Schräglage nicht in Schinkels Parallelsystem eingefügt werden konnte. Zugleich werden dadurch die hier besonders markanten Unebenheiten des Geländes ausgeglichen.[50] Die Bepflanzung der Akropolis gehört zu den zentralen Anliegen Schinkels, der das damals nahezu baumlose Athen[51] der üppig-grünen Vision seines Gemäldes *Blick in Griechenlands Blüte* angleicht.

Südlich des Parthenon-Plateaus befindet sich der tiefer gelegene Garten des Palastes, welcher über drei breite Treppen zu erreichen ist.[52] Anstelle von Blumenbeeten sieht Schinkel eine natürlichere Bepflanzung mit niedrigen Baum- und Strauchgruppen vor, wie sie sich bereits vor dem Erechtheion finden lässt und der Umgebung angemessener erscheint.[53] Am westlichen Ende des Gartens führt eine viertelkreisförmige Treppe zu einer Weinlaube, die sich hier vor der kurzen Seite des Plateaus befindet. Diese ist quadratisch angelegt, lediglich im Westen wird sie durch den natürlichen Lauf des Geländes begrenzt.[54]

Die Disposition der Räume und Höfe

Die Gliederung der Gesamtanlage durch orthogonale Achsen unter Berücksichtigung der urbanen Gegebenheiten übernimmt Schinkel auch für die Anlage des Palastes.[55] Hier bilden Peristylhöfe, Galerien und Hallen die gliedernden Elemente, die den meisten Raum beanspruchen und denen gegenüber die eher bescheidenen königlichen Wohnräume zurücktreten.[56] Wie schon bei der Gestaltung der Außenanlage bezieht sich Schinkel auch hier auf die antiken Ruinen.[57] Die gesamte Palastanlage ist eingeschossig; lediglich im südlichen Bereich befinden sich einige Kellerräume, in welchen Wirtschafts- und Vorratsräume, Bäder, Küchen, Zimmer für die Dienerschaft etc. untergebracht werden sollten.[58]

Der Palast sollte durch die neuen Propyläen betreten werden, über die man einen Innenhof erreicht. Um diesen sind verschiedene Regierungs- und Verwaltungsräume angeordnet.[59] Im Norden schließen die Räume der Wache an, welche die Schräglage des Erechtheions aufnehmen.[60] An der Südseite folgt der „Königliche Gang", über welchen das „Erste Empfangszimmer bei feierlichen Gelegenheiten" und der große „Repräsentationssaal" zu erreichen sind. Im Norden endet er in einem „Prachthof", der in den Wohntrakt des Königs und der Königin mündet. Dieser verläuft von der Kapelle am westlichen Ende zum „Saal der Königin" im Osten und damit parallel zur Kimonischen Mauer. Östlich des Repräsentationssaales und eines weiteren Prachthofes, der das Pendant zum Hof am Ende des „Königlichen Ganges" bildet, befinden sich mehrere Räume und eine kleine Gartenanlage für die Königin und ihren Hofstaat.[61]

Lediglich die Pferdeställe und Remisen sind nicht in den großen Baukomplex integriert, sondern befinden sich am Eingang zum Gelände auf der Akropolis. Es handelt sich hier um die einzigen Gebäudeteile, die direkt an einen antiken Bau, die Propyläen, anschließen.[62]

Obwohl die Palastanlage, abgesehen von den Ställen, einen zusammenhängenden Baukomplex bilden sollte, lassen sich bereits beim Blick auf den Grundriss räumliche Akzente feststellen.

Als räumlicher Schwerpunkt der Anlage lässt sich der „Große Repräsentationssaal" mit dem ihm vorgelagerten Peristyl erkennen. Hier ist auffällig, dass die West-Ost-Achse des Hofes nicht in dessen Zentrum liegt, sondern nach Süden verschoben ist. Schinkel konnte auf diese Weise die Achse des Parthenon aufgreifen und innerhalb des Palastes weiterführen. Damit wurde die Position des Repräsentationssaales, orthogonal zum wichtigsten antiken Tempel, betont. Eine weitere Besonderheit ist hier die Apsis, welche sich an der nördlichen Seite des Peristyls befindet. Schinkel hat sie als „Ruhesitz mit der Aussicht über den Hof durch den Saal, die Galerie und die Halle ins Freie" beschrieben.[63]

Durch die beiden kleineren Prachthöfe, welche sich westlich und östlich neben dem Prachtsaal befinden sollten, konnte Schinkel

eine gewisse Symmetrie in die – bedingt durch ihre unregelmäßigen Außenmauern – recht unruhige Anlage bringen und eine Balance zwischen der nordsüdlichen und der westöstlichen Achse des Palastes herstellen.[64]

Die westöstliche Achse mit den Wohntrakten des Königspaares wird durch eine schmale Galerie an den nördlichen Teil des Palastes angegliedert.[65] Auf der südlichen Seite der Wohnräume, wo sich die Kimonische Mauer befindet, werden die Wohnräume durch eine Stoa, welche sich über die gesamte Seite von der Kapelle bis zur Tholos erstreckt, abgeschlossen. Durch den von Schinkel als „Halle" bezeichneten Raum auf Höhe der nordsüdlichen Achse sowie durch zwei größere Räume wird ein weiterer Bezug zum nördlichen Teil des Palastes geschaffen.[66]

Bereits beim Betrachten des Grundrisses wird deutlich, dass Schinkel hier weder ein Schloss im herkömmlichen Sinne entworfen hat, noch dass er versucht hat, eine antike Villa zu rekonstruieren. Er hat eine zur Repräsentation, zu Regierungs- und Verwaltungsaufgaben und als Wohnraum zweckmäßige Palastanlage entworfen, welche dem Gelände scheinbar optimal angepasst ist und auf die antiken Überreste auf respektvolle Weise Bezug nimmt. Dabei halten die Neubauten stets einen angemessenen Abstand zu den Ruinen und übertreffen diese auch in ihrer Höhe nur selten.[67] Mit Hilfe seines Bepflanzungsplanes, dem Einsatz von Wasserbecken und Peristylen hat er verbindende und trennende Elemente geschaffen und damit die antiken Bauten mit den neuen Bauten zu einer Einheit auf der Akropolis verbunden.[68] Dass dies zumindest teilweise auch eine Restauration antiker Größe implizierte, zeigt am eindrücklichsten der Plan, die einst von Phidias geschaffene Monumentalstatue der Athena Promachos zu rekonstruieren, „damit sich für jedermann daran die Ehrfurcht wieder knüpfe, die die erhabene Vorzeit der ewig denkwürdigen Stadt gebietet".[69] Insgesamt gelingt Schinkel eine Vermittlung zwischen Antikenideal und den Bedürfnissen des neugegründeten Staates.[70] (KK)

Der Repräsentationssaal

Der Repräsentationssaal und der sich daran anschließende Prachthof bilden das Zentrum von Schinkels Schlossanlage. Die perspektivische Ansicht des Saals (Kat. V-5) ist das Glanzstück seines Akropolis-Entwurfs. Das Blatt hebt sich schon durch seine reiche Farbigkeit von den anderen Entwurfszeichnungen ab. Sind die übrigen Räume der Schlossanlage zum Teil eher bescheiden dekoriert, entfaltet der große Festsaal eine besondere Pracht.

Schinkel verband seine freie Vorstellung von einem griechisch-antiken Festsaal mit einem Vier-Säulen-Saal, wie ihn Palladio nach Vitruv entworfen hatte.[71] Für die weit vortretenden korinthischen Säulen mit verkröpftem Architrav stand die Hadriansbibliothek in Athen oder das Nerva-Forum in Rom Pate.[72] Der schwarze Marmor der Säulen bildet einen eleganten Kontrast zu den übrigen Architekturelementen aus weißem Marmor, der sich im Fußbodenmuster wiederholt. Seinen freundlich-festlichen Charakter erhält der Saal durch die Wandfelder in pompejanisch Rot.

Die Schmalseite des Raums öffnet sich durch Pfeilerstellungen auf zwei Geschossen hindurch ins Freie auf den Prachthof, der mit Orangenbäumen bepflanzt ist und dem ganzen Blatt seine mediterrane Atmosphäre verleiht. Die unteren Pfeiler sind mit Groteskengehängen bemalt, wie man sie aus Pompeji kannte, die oberen Pfeiler zieren Reliefs von Göttergestalten nach dem Vorbild der Incantada von Saloniki.[73]

Das Auffälligste an dem Festsaal ist der reich dekorierte offene Dachstuhl. Eine derartige Holzkonstruktion kam in der griechischen Antike nicht vor. Schinkel verstand sie aber sicherlich als progressive Weiterentwicklung der griechischen Architektur.[74] Acht doppelte Hängewerke tragen das Dach, sie ruhen auf nach dem gleichen Prinzip gestalteten Längsträgern, die von den vier Säulen getragen werden.

Um die als Hermenpfeiler gestalteten Hängesäulen sind vergoldete Tierpaare angeordnet. Die Balken sind rot und blau bemalt. Nicht zu Unrecht verglich Quast Schinkels Deckenkonstruktion mit dem bunten Dachwerk der normannisch-byzantinischen Kirchen Palermos.[75]

Die Übernahme „des Besten aller Zwischen-Perioden"[76] entsprach genau Schinkels Ideal von einer neuen Baukunst in Griechenland. Er ließ sich von verschiedenen Einflüssen zu einem neuartigen Saalkonzept inspirieren, das durch seine Öffnung in den märchenhaften Hof und durch die kunstvolle farbige Ausarbeitung nicht nur König Otto und Leo von Klenze zum Träumen anregte. (JP)

Zeitgenössische Kritik und Rezeption der Entwürfe

Auch wenn sich die Entwürfe als unausführbar erwiesen, haben sie eine beträchtliche Wirkung entfaltet. Schinkels Schüler Ferdinand von Quast, der spätere preußische Staatskonservator, war von ihnen derart begeistert, dass er sogleich einen ausführlichen Artikel in der Zeitschrift „Museum“ veröffentlichte. Darin werden die Pläne eingehend beschrieben und die malerische Anlage im griechischen Stil so wie die gelungene Verbindung von Antike und Gegenwart als wegweisender Impuls für das neu zu erstehende Athen in höchsten Tönen gelobt.[77]

Grundsätzlich gegen eine solche Vermischung von Alt und Neu auf der Akropolis hatte sich hingegen der bayerische König Ludwig I. in einem Schreiben an seinen Sohn Otto vom 3. April 1834 ausgesprochen, noch bevor er den Schinkelschen Schlossentwurf überhaupt gesehen hatte: „Aber nicht auf der Akropolis erbaue Deinen Palast, auf ihr soll meines Dafürhaltens nichts Neues gebaut [werden] wie denn überhaupt der Vorzeit ehrwürdige Denkmahle nicht vermischt mit neuen Gebäuden werden [… sollen], was für diese wie für jene nur von Nachteil seyn kann.“[78] Ludwig war auch mit den 1833 von Schaubert und Kleanthes entworfenen Stadtplänen für die neue Hauptstadt Athen unzufrieden. Er entschloss sich, seinen Hofbauintendanten Leo von Klenze (1784-1864) in diplomatischer Mission nach Athen zu schicken, damit dieser vor Ort die Stadtpläne revidiere und einen eigenen Schlossentwurf ausarbeite.[79] Mit den Plänen Schinkels im Gepäck brach Klenze am 12. Juli 1834 nach Athen auf. Er brachte einen weiteren Brief mit nach Griechenland, in dem Maximilian seinem Bruder Otto vom preußischen Kronprinz Friedrich Wilhelm übermittelt, „daß Schinkel diesen Plan herausgeben werde, und daß dieser (wie er sich scherzend ausdrückte) gegen Dich zeugen werde, würdest Du Dir irgend einen nordischen Kasten oder sonst etwas Werthloseres als Wohnung aufdringen lassen“.[80]

Klenze hielt seinen persönlichen Eindruck von den Entwürfen Schinkels in seinen „Memorabilien“ fest: „Der Styl, die Einzelheiten, die malerische höchst geschmackvolle Disposition waren der reinsten Anticke würdig und unübertrefflich schön. Jedoch ließ sich auf den ersten Anblick die Unzweckmäßigkeit des ganzen Gedankens nicht verkennen“.[81] An anderer Stelle gibt er genaue Gründe an, warum man sich in Athen gegen die Ausführung entschied: „[…] völlig unpaßlich für die europäischen Sitten des Königs und seines Hofes, völlig unausführbar wegen der Höhe des Felsens, der Schwierigkeit des Aufganges und der Auffahrth; wegen dem Mangel an Waßer; der exponirten Lage usw.“ Demnach empfand Klenze, dass die Anlage Schinkels neben den praktischen Schwierigkeiten auch den königlichen Ansprüchen an einen Palast nicht genügte. In der Tat waren bei Schinkel insbesondere die Gemächer des Königs sehr bescheiden ausgefallen. Darüber hinaus empörte sich Klenze, der sich mit Hingabe und erfolgreich für die Freilegung und Erhaltung der antiken Denkmäler Griechenlands einsetzte, dass Schinkels Plan vorsah, die neuen Stallungen direkt an die antiken Propyläen anzubauen. Nichtsdestotrotz lautet sein abschließendes Urteil: „Übrigens war dieser Entwurf ein herrlicher und reizender Sommernachts-Traum eines großen Architekten.“[82]

Der Archäologe Ludwig Ross, der über zehn Jahre in den Diensten Ottos in Athen stand, berichtet von der Reaktion des jungen Königs auf Schinkels Entwürfe. Rückblickend schreibt er anerkennend, „daß wir uns nicht entsinnen können, eine schönere architektonische Dichtung je gesehen zu haben, und daß der König lebhaft von dem Wunsche ergriffen wurde, die reizenden durch eine harmonische Farbgebung noch anmuthigeren Bilder wirklich ausgeführt zu sehen. Allein bei kühlerer Überlegung trat die Unzuträglichkeit, ja fast Unmöglichkeit einer solchen königlichen Wohnung“ angesichts der dafür notwendigen „Beeinträchtigung und theilweise[n] Zerstörung der antiken Überreste […] zu deutlich in den Vordergrund, als daß sich der König hätte entschließen können, die Ausführung und Verwirklichung dieses schönen Märchens zu unternehmen.“[83] Neben den praktischen Schwierigkeiten des Akropolisfelsens waren es demnach vor allem denkmalpflegerische Überlegungen, die der Umsetzung von Schinkels Entwürfen entgegenstanden.

Klenze teilte Schinkel die Gründe mit, warum man sich letztlich gegen seinen Plan entschieden hatte. In seiner Antwort beteuerte Schinkel, er habe seinen Entwurf „nur als Gefälligkeits-Sache für unsern Kronprinzen“ angesehen und das ganze sei „nichts weiter als ein schöner Traum“ gewesen. Doch schreibt er im gleichen Brief, seine Pläne hätten jedwede „nöthige Modification“ erfahren müssen, um kein „auch noch so kleines Stückchen Al-

terthum zu vernichten".[84] Aus der Tatsache, dass Schinkel selbst auf mögliche Änderungen seiner Pläne hinweist, mag man schließen, dass er trotz allem sehr wohl auf eine Verwirklichung seiner Ideen gehofft hatte.[85]

Klenze schlug dem König zwei kleinere Bodenerhebungen am Stadtrand als neue Bauplätze vor, zum einen den östlich der Stadt gelegenen Athanasios-Hügel am inneren Kerameikos und zum anderen den Hang des Lykabettos im Westen. Der König entschied sich für die Kerameikos-Variante.[86] Anstelle von Schinkels „in den mäßigen pompejanischen Verhältnissen"[87] gehaltener Anlage plante er einen weit größeren Komplex von Schlossbau, Ministerialgebäuden, Stallungen und Gärten auf mehreren Terrassen.[88] Das Schloss ist durch die Symmetrie seiner Bauteile, die Mehrgeschossigkeit und die Mittel- und Eckrisalite in weit stärkerem Maße an den üblichen europäischen Schlossbau angelehnt als Schinkels Entwurf. Es handelt sich im Kern um eine Vierflügelanlage, die um drei zusätzliche Flügel erweitert ist.

sich hinter- und übereinander zu einem malerischen Ensemble, kleine Gruppen von südländischen Bäumen erheben sich dazwischen, Skulpturen schmücken die Wege. Die mittig platzierte Kolossalstatue der siegenden Hellas mit Kreuz und Schwert ist eine christliche Version von Schinkels rekonstruierter Athena Promachos.

Die polychrome Bemalung des ansonsten weißen Palastes mit den Farben Blau und Rot ist bei Klenze stärker ausgeprägt als bei Schinkel, der dies nur für Festsaal, Tholos und Kapelle vorgesehen hatte. Die spezifische Farbigkeit prägt zusammen mit Portiken, Giebeln, Stirnziegeln und dorischen Kolonnaden (an der Süd- und Ostseite)[90] den dezidiert griechischen Charakter des Schlosses, wie dies bei Schinkel ganz ähnlich der Fall ist.

Klenzes Komplex ist mit seinen an den modernen Standard seiner Zeit angepassten Gebäuden und dem Skulpturenprogramm, das die Freiheitskriege thematisieren sollte,[91] aber insgesamt stärker der Gegenwart verpflichtet als Schinkels Entwurf.

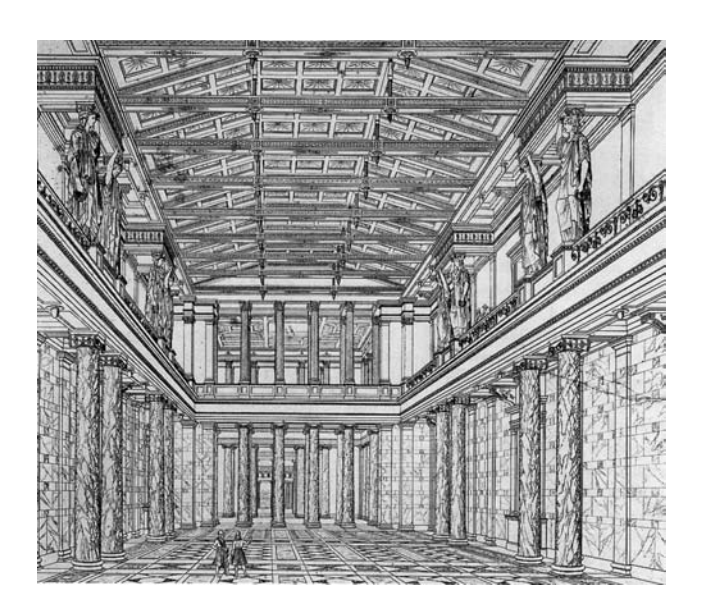


Abb. 60: Leo von Klenze: Königliches Schloss Athen, Blick in den Festsaal, Lithographie von 1838



Abb. 61: Leo von Klenze: Walhalla, Ansicht des Innenraums

Klenze wollte bezüglich der Anforderungen an eine moderne europäische Hofhaltung keine Wünsche offenlassen, aber dennoch auch den südlich-malerischen Charakter der Gebäude hervorheben, der ihn und König Otto an Schinkels Plänen so faszinierte. So erinnert seine Gesamtansicht des Schlosskomplexes in mancherlei Hinsicht an Schinkels Panoramaansichten:[89] Die nicht streng symmetrisch verteilten Gebäude unterschiedlicher Höhe staffeln

Auf – wie Klenze betont – ausdrücklichen Wunsch König Ottos,[92] dem wohl Schinkels Zeichnung des Repräsentationssaals besonders gefallen hatte, entwarf er zwei große Festsäle für den Mitteltrakt des Schlosses. Der größere erinnert nicht nur in seiner annähernd gleichen Dimensionierung an das Schinkelsche Vorbild (Abb. 60):[93] Die Stirnwand ist hier wie dort durch eine zweistöckige Säulenstellung von je vier Säulen (bei Schinkel: Pfeiler) geöffnet, die

durch weitere Raumfluchten hindurch den Blick in die Landschaft freigibt. Die weit vor die Wand gestellten Kolossalsäulen Schinkels ersetzt Klenze durch Säulenpaare, die eine Galerie tragen. Die darüber angeordneten, für Klenze typischen Korenpaare stützen die Längsträger des Dachstuhls, der wie bei Schinkel aus offenen Hängewerken besteht. Die Farbigkeit des Saals wird man sich ähnlich wie bei Schinkels Blatt vorstellen dürfen (Kat. V-5).

Klenze vollendete seine Entwürfe in München im April 1835 und erntete dafür das Lob König Ludwigs. Als sie ab Juni in Athen besprochen wurden, machte sich jedoch Kritik an Lage und Kosten der Anlage breit. König Ludwig begab sich Ende des Jahres mit dem Architekten Friedrich Gärtner (1792-1847) nach Athen, um die Angelegenheit vor Ort für seinen unentschlossenen Sohn Otto zu einer Entscheidung zu bringen. Gärtner schrieb am 15. Dezember 1835 nach der gemeinsamen Besichtigung der Bauplätze mit König Otto an seine Frau: „Klenzes Plan und Bauplatz liegt ihm sehr am Herzen, doch ist der Platz auf keine Weise tauglich, da er für die Gesundheit höchst schädlich ist, und für die Finanzen dürfte er noch nachteiliger werden, da er an die 25 Millionen Drachmen kosten würde."[94] Aufgrund ärztlicher Gutachten, die sich gegen Klenzes Bauplatz aussprachen, fällte Ludwig am Silvestertag die Entscheidung, Gärtner mit einem neuen Entwurf zu beauftragen. Dieser arbeitete in aller Eile die ersten Skizzen aus und so wurde bereits am 6. Februar 1836 der Grundstein zum neuen Schloss am Lykabettos gelegt, jenem Ort, den Klenze im Sommer 1834 bereits als alternativen Bauplatz vorgeschlagen hatte.[95] Damit war auch Klenzes Entwurf endgültig vom Tisch. Die Dynamik des Schlossprojekts lag letztlich ganz in den Händen König Ludwigs, der von Anfang an gegen Schinkels Akropolisentwurf eingenommen gewesen war, Klenze für einen neuen Entwurf nach Athen gesandt hatte und schließlich die Angelegenheit vor Ort zugunsten Gärtners entschied.

Seine eigenen Schlosspläne und besonders diejenigen Schinkels wirkten aber in zwei weiteren Projekten Klenzes nach, der Walhalla bei Donaustauf und dem Athener Pantechnion. Auf Anregung Friedrich Wilhelms ersetzte Klenze 1836 die bis dahin geplante Tonnenwölbung der Walhalla (erbaut von 1830 bis 1842) durch einen offenen Dachstuhl nach dem Vorbild von Schinkels Repräsentationssaal, allerdings als Eisenkonstruktion anstelle von Holz (Abb. 61).[96] Mit der Planänderung gingen auch weitere Anpassungen des Innenraums einher: Von seinem eigenen Athener Schlossentwurf übernahm Klenze das ebenfalls an Schinkel angelehnte Motiv der Stirnwandöffnung über zwei Geschosse und die Korenpaare (hier in Walkürengestalt). In der Walhalla wurde Schinkels inspirierendes Saalkonzept somit in ähnlicher Weise tatsächlich verwirklicht. Auch Friedrich August Stüler nahm sich für das Große Treppenhaus im Neuen Museum in Berlin (erbaut von 1843 bis 1855) den Repräsentationssaal seines Lehrers zum Vorbild.[97] Als besondere Hommage an Schinkel wurde der Dachstuhl beinahe als exakte Kopie des Akropolisentwurfs ausgeführt. Bei der Wiederherstellung des kriegsbeschädigten Museums wurde er allerdings nicht rekonstruiert.

Klenze griff auch Schinkels Tholos am östlichen Ende der Akropolis auf: In seinem revidierten Stadtplan Athens plante er an derselben Stelle ein Nationalmuseum („Pantechnion") für die Altertümer Athens, ebenfalls ein Rundbau mit Anbauten.[98] Bei seinem Aufenthalt in Athen im Winter 1835/36 brachte König Ludwig auch dieses Neubauprojekt auf der Akropolis zu Fall. Seinen neuen Pantechnion-Entwurf von 1839 verlegte Klenze auf den Athanios-Hügel, für den ursprünglich seine Schlossanlage vorgesehen war.[99] Durch die Auseinandersetzung mit Schinkels Entwurf hatte er seine Architekturauffassung verändert: Auch er löste sich von der Strenge und klaren Symmetrie des akademischen Klassizismus hin zu malerischen, unregelmäßigen Anlagen – sein Nationalmuseum stellt den Höhepunkt dieser Entwicklung dar.[100] Neben Reminiszenzen an seinen eigenen Schlossentwurf greift er mit dem ins Giebelfeld hineinragenden Gebälk Schinkels Repräsentationssaal wieder auf, der Bau wurde allerdings nicht realisiert.

In Gärtners Entwurf ist dagegen nur wenig von Schinkels Ideen eingegangen, obwohl er dessen Pläne durchaus studierte. Der zu dieser Zeit ebenfalls in Athen weilende Fürst Pückler schrieb am 28. März 1836 an Schinkel, dass sich König Otto immer noch für seinen Entwurf begeistere: „[Der König] schwärmt für Sie und Ihre herrliche Idee. Es war fast das Erste, was er mir sagte und am andern Morgen schickte er mir den Architekten des Königs von Baiern (Gärtner) mit Ihrem Plan als dem Ideal, und dem welcher ausgeführt wird, als der Prosa. Ausführbar ist der Ihrige hier nicht […]. Man ist hier so arm […]."[101] Die nüchterne Vierflügelanlage Gärtners (mit zusätzlichem

Mitteltrakt) zeichnet sich genau durch das aus, was Schinkel und Klenze hatten vermeiden wollen, nämlich strenge Symmetrie, Geschlossenheit des Baus und kaum Bezüge zur umgebenden griechischen Landschaft. Durch die zur Schlichtheit gemahnenden Eingriffe König Ludwigs konnte Gärtner auf das Malerische der Vorgängerprojekte keine Rücksicht nehmen.[102] Der Bau entsprach vermutlich genau dem Bild Friedrich Wilhelms von einem „nordischen Kasten", den er gerade hatte verhindern wollen.

Auch der Architekt Friedrich Stauffert, der die Bauarbeiten in Athen verfolgt hatte, äußerte sich nach Fertigstellung des Schlosses kritisch: Klenzes Palast – derjenige Schinkels kann mitgedacht werden – würde „dem griechischen Klima ganz anders anpassend gewesen sein als das Gärtner'sche Palais, das mit seinen fest eingeschlossenen Höfen und seinen unheimlichen Korridoren im Innern eher die Residenz eines Fürsten sein könnte, in dessen Land immer Winter herrscht […]".[103] In der Tat macht der Bau kaum Zugeständnisse an das südliche Klima: Es gibt keine großen Höfe und Terrassen mit südländischer Bepflanzung wie bei Schinkel und Klenze. Dennoch knüpfen die Portiken, die Stirnziegel und der Verzicht auf die für Gärtner sonst typischen Rundbögen an das griechische Formenrepertoire der Vorgängerprojekte an. Der Mittelrisalit der Hauptfassade ist dem Entwurf Klenzes sehr ähnlich, ebenso die Verteilung der Fenster. Die den königlichen Privatgemächern im Südflügel vorgelagerte Säulenhalle mit darüber befindlichem großen Balkon und die drei zweigeschossigen Festsäle im Mitteltrakt lehnen sich ebenfalls an die Vorgängerentwürfe an.[104] Das Konzept des offenen Dachstuhls übernahm Gärtner für die Säle allerdings nicht. Auch die polychrome Bemalung des Außenbaus greift er nicht auf, nur wenige Skulpturen sollten den Schlossplatz zieren, Gärten waren zunächst gar nicht vorgesehen.[105]

Das Schloss konnte bereits nach sieben Jahren Bauzeit im Jahr 1843 vollendet werden, eine Höchstleistung für den noch jungen griechischen Staat.[106] Letztlich kostete der Bau über 5 Millionen Drachmen, eine für das damalige Griechenland enorme Summe, die nur durch ein bayerisches Darlehen aufgebracht werden konnte.[107] Daher ist es verständlich, dass Klenzes luxuriöses Schlossprojekt, für das Gärtner – vielleicht übertreibend – die fünffachen Kosten angesetzt hatte, ohne Abstriche in Griechenland nicht zu realisieren war.

Das prosaische Residenzschloss Gärtners ist von Anfang an wegen seiner als zu streng und langweilig empfundenen Ästhetik kritisiert worden,[108] ganz im Gegensatz zu Schinkels „lieblich erhabene[r] Poesie".[109] Trotz Kritik an der Unausführbarkeit hatten ja auch Klenze und Ross die Schönheit des Akropolis-Projekts gelobt. Auch König Otto würdigte Schinkels Bemühungen in einem Schreiben vom 12. August 1836 mit den Worten: „Es ist Mir sehr angenehm, Ihnen auszudrücken, wie sehr Ich Ihre ausgezeichneten Talente im Fache der Architektur schätze. Namentlich fand Ich Gelegenheit, Ihre glühende Phantasie und Ihren Reichthum an edlen, malerischen Ideen in dem Plan zu bewundern […]."[110] Schinkels Projekt fand auch außerhalb von Deutschland und Griechenland Beachtung: Im Oktober 1836 erschien in der englischen Zeitschrift *Foreign Quarterly Review* ein auf Quast aufbauender lobender Artikel mit dem Fazit: „If even any one has conceived his subjects in the true spirit of Grecian architecture, [...] it is Schinkel."[111] Im Jahr 1844 – nach Veröffentlichung der Entwürfe und Schinkels Tod – erschien die grundlegende Schinkel-Biographie des Kunsthistorikers Gustav Friedrich Waagen, in der der Autor gerade den Repräsentationssaal „zu den schönsten und eigenthümlichsten architektonischen Räumen" rechnet, die er kenne, und resümiert: „Das Ganze spricht wie ein Gedicht von einer wunderbaren Welt der Schönheit an, welche eben zu schön ist, um in die Wirklichkeit zu treten […]".[112]

Die Kritiker waren sich einig: Schinkel war es gelungen, im Geist der griechischen Antike eine fantasievolle Schlossanlage zu entwerfen, die an Schönheit und poetischer Kraft ihresgleichen suchte. Bis heute werden die Entwürfe als „eines der schönsten Projekte des romantischen Klassizismus" angesehen,[113] die auch 175 Jahre nach ihrer ersten Publikation nichts von ihrer Faszination eingebüßt haben. (JP)

Werke höherer Baukunst: die Veröffentlichung

Als Schinkel seine Pläne nach München schickte, plante er bereits deren Veröffentlichung. Zu diesem Zweck fertigte er – sicher mit Hilfe von Mitarbeitern – Zweitfassungen der Pläne an, die in Berlin verblieben.[114] Die erste Lieferung erschien allerdings erst im Jahr 1840; zwei weitere Lieferungen folgten postum bis 1843 – der Architekt starb bereits 1841.[115] Eine zweite Auflage wurde 1851 publiziert (vgl. Kat V).

Auffallend ist, dass Schinkel das Akropolis-Projekt nicht in seine *Sammlung architektonischer Entwürfe* aufnahm. Diese ab 1818 in loser Folge erscheinende Publikationsreihe enthielt sowohl ausgeführte als auch geplante und mithin gescheiterte Projekte.[116] Die Akropolis-Pläne hätten hier durchaus ihren angemessenen Platz finden können. Stattdessen publizierte der Architekt seine Entwürfe – zusammen mit den Plänen für Schloss Orianda auf der Krim – in einer eigenen Prachtausgabe mit dem Titel *Werke der höheren Baukunst zur Ausführung bestimmt*.[117]

Die Subsumierung beider Palast-Projekte unter *Werke der höheren Baukunst* legt nahe, dass Schinkel ein durchaus traditionelles, in jedem Falle aber idealistisches Verständnis von einer Hierarchie der Bauaufgaben hatte: Offenkundig sah er die Gesamtentwürfe von Herrscherresidenzen – sei es für den griechischen König oder für die russische Zarin Alexandra Feodorowna[118] – immer noch als vornehmste Aufgabe eines Architekten an. Dementsprechend publizierte er diese in einer wahrhaft „fürstlichen" Prachtausgabe.[119]

Eines der Hauptargumente für die separate Publikation der Akropolis-Entwürfe dürfte die druckgraphische Technik sein. In seiner *Sammlung Architektonischer Entwürfe* hatte Schinkel eine Ästhetik der Linie kultiviert. Räumlichkeit wurde durch unterschiedliche Linienstärken angedeutet. Drucktechnisch handelt es sich bei der überwiegenden Zahl der Abbildungen um Kupferstiche.[120] Die *Werke der höheren Baukunst* enthalten hingegen neben einfachen Stichen (Kat. V-3) auch Farbstiche bzw. Aquatinta-Blätter[121] (Kat. V-1) sowie eine größere Zahl von Lithographien – darunter sehr aufwendig gedruckte Farblithographien (Kat. V-2, V-4 und V-5). Dieser Wechsel kündigt sich schon im letzten Heft der *Sammlung Architektonischer Entwürfe* an, das vier monochrome Lithographien enthält.[122] Schinkel hat gegen Ende seines Lebens offenbar nach neuen Mitteln gesucht, Flächenwerte zu reproduzieren. Dementsprechend unterscheiden sich zum Teil selbst die einfachen Stiche der *Werke der höheren Baukunst* (vgl. etwa Kat. V-3) von denen der *Sammlung architektonischer Entwürfe*, indem sie auch flächige Grautöne zeigen. Vor allem aber ermöglichten die Farbstiche und Farblithographien eine adäquate Reproduktion der mit großer Feinheit aquarellierten Originalentwürfe. Insofern fügen sich Schinkels *Werke der höheren Architektur* in die längere Geschichte druckgraphischer Reproduktionstechniken ein, die eine möglichst getreue Wiedergabe von Originalwerken leisten sollten.[123] Drucktechnisch stehen Sie dabei auf dem allerneuesten Stand. Selbst ein Grundriss wird hier zu einem ästhetischen Erlebnis (Kat. V-2): Wie Schinkel das Plateau der Akropolis als helle, geordnete Fläche mit dem dunklen Chaos der Felsen umgibt[124] und den auf die Burganlage führenden Weg als Aufstieg per aspera ad astra inszeniert, ist hochgradig faszinierend.

Werke der höheren Baukunst zur Ausführung bestimmt – im Untertitel der Sammlung manifestiert sich Schinkels fortgesetzter Anspruch, den Betrachtern keine unrealistischen Phantasien zu präsentieren. Hierfür spricht auch, dass er das Akropolis-Projekt nach Übersendung der Entwürfe nach München weiter ausarbeitete und korrigierte. So enthalten die *Werke der höheren Baukunst* nicht nur drei zusätzliche Ansichten.[125] Wie Margarete Kühn zeigen konnte, reagierte der Architekt auch auf neue archäologische Erkenntnisse aus Athen. Der gedruckte Grundriss zeigt dementsprechend rechts neben den Propyläen den Nike-Tempel, der auf den gezeichneten Entwürfen noch nicht eingetragen war.[126]

Welche Ideale sich für Schinkel mit diesem Projekt verbanden und wie groß die Enttäuschung über dessen ausbleibende Realisierung war, lässt sich an einem Brief nachvollziehen, den der Architekt am 4. Mai 1836 an Fürst Pückler schrieb. Dessen Schilderungen von der Armut in Griechenland sieht der Architekt als „beruhigenden Trost über meine zum Theil als vergeblich zu betrachtende Arbeiten des Schloß-Entwurfes, wenngleich dieser Trost andererseits mit dem niederschlagenden Gefühle begleitet ist, daß alle Jugendwünsche und schönen Illusionen weit dahin schwinden. Der Himmel ist zwar unbegreiflich, und oft noch sieht man Wunder, die man weder berechnen noch ahnen konnte, aber wie der gegenwärtige Zustand des noch so viele schöne Elemente umfassenden Landes sich glücklich gestalten soll, und zwar so, daß eine neue, unserer Zeit verwandte Kultur in Griechenland aufblühe, uns aber seine alten karakteristischen Tugenden wieder näher bringe und damit ihnen verschwistere, dies liegt bis jetzt als ein weites mit Nacht überdecktes und verhülltes Feld vor uns da und wer weiß, ob jemals ein wohlthätiger Morgenstrahl darüber aufgehen kann. In einem Wunder können wir allen Trost erwarten."[127]

Das Wunder ist ausgeblieben. (CS)

[1] Friedrich Gilly: Notizen auf einem Skizzenblatt zum Entwurf für das Friedrichsdenkmal, zit. nach Neumeyer 1997, S. 147.

[2] Winckelmann [1755] 1968.

[3] Vgl. AK Berlin 2012, S. 32.

[4] Ein Beispiel bietet die sogenannte Hirt-Polemik, die sich gegen Aloys Hirts – von Friedrich Weinbrenner illustriertes – Buch *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* von 1809 richtete – vgl. Peschken 2001, S. 28-30.

[5] Hier ist vor allem das Prinzip der „geraden Bedeckung" zu nennen, das Schinkel mit Ruhe und Ausgeglichenheit assoziierte – vgl. etwa Peschken 2001, S. 45. Siehe hierzu auch Scholl 2005, S. 74-80.

[6] Vgl. u.a. Vogt 1985; Scholl 2007.

[7] Winckelmann [1764] 2002, bes, S. 46 u. 48.

[8] Vgl. Scholl 2007, S. 143-146.

[9] Karl Friedrich Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 24. Januar 1833, zit. nach Kühn 1989, S. 4.

[10] Ebd.

[11] Ebd.

[12] Ebd.

[13] Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen war mit Elisabeth Ludovika v. Wittelsbach, einer Tochter des bayerischen Königs Maximilian I. (reg. 1799/ 1806-1825) verheiratet.

[14] Die Eroberung der byzantinischen Hauptstadt bildete keineswegs den Abschluss dieses Prozesses (es folgten noch die Einnahme des Despotats von Morea und die Eroberung des Kaiserreiches von Tapezunt, 1461), stellte aber für die griechische (und westliche Sicht) das Ende der griechischen staatlichen Eigenständigkeit dar – ging hierbei doch das Byzantinische Reich endgültig verloren.

[15] Man denke hier bloß an die Wertungen des Byzantinischen Reiches durch H. A. Gibbon oder später noch durch A. Toynbee.

[16] Zu nennen wären hier für das 18. Jahrhundert u.a. Paul Lucas (1664–1737), John Covel (1638–1722), Richard Pococke (1704–1765) oder Jacob Jonas Björnståhl (1731–1779 oder 1799).

[17] Von zentraler Bedeutung waren Julien-David Le Roy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris 1758 sowie James Stuart und Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens*, 4 Bde., London 1825-1830.

[18] Clogg 1992, S. 38f.

[19] Zu weiteren sozialen Ursachen und Interpretationen der Gründe für den Aufstand vgl. ausführlich Tzermias 1993, S. 71-74 u. 84-86.

[20] Clogg 1992, S. 34 u. 269; Tzermias 1993, S. 81-82.

[21] Die osmanische Herrschaft kann nur bedingt als eine türkische Fremdherrschaft betrachtet werden, auch wenn sowohl die Griechen als auch die übrigen Europäer diese so wahrnahmen. Das Osmanische Reich war seinem Selbstverständnis nach niemals ein türkisches Reich, sondern ein islamisches.

[22] Tzermias 1993, S. 87.

[23] Streit 1929, S. 4.

[24] Dagtoglou 1980, S. 14.

[25] Zur territorialen Ausdehnung des Herrschaftsgebiets vgl. Tzermias 1993, S. 89.

[26] Dagtoglou 1980, S. 14.

[27] Clogg 1992, S. 43-45; zur Herrschaft von Ioannis Kapodistria vgl. Tzermias 1993, S. 91-95.

[28] Tzermias 1993, S. 95.

[29] Vgl. Kirchner 1996.

[30] Karl Friedrich Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 24. Januar 1833, zit. nach Kühn 1989, S. 4.

[31] Vgl. Kühn 1989, S. 5.

[32] Vgl. Scholl 2004.

[33] Karl Friedrich Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 9. Juni 1834, zit. nach Kühn 1989, S. 6. Siehe auch ebd., S. 21. Diese Einschätzung kann allenfalls für die geplanten Wohnräume gelten, nicht jedoch für das Projekt insgesamt.

[34] Vgl. auch Kühn 1989, S. 6, 8, 35; Philipp 2000, Bd. 1, S. 54.

[35] Karl Friedrich Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 9. Juni 1834, zit. nach Kühn 1989, S. 5.

[36] Ebd.

[37] Ebd.

[38] Vgl. ebd.

[39] Vgl. ebd.

[40] Vgl. ebd., S. 17.

[41] Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 68.

[42] Vgl. Kühn 1989, S. 10-13.

[43] Vgl. ebd., S. 13.

[44] Vgl. ebd., S. 15-17.

[45] Vgl. Haus 2001, S. 329.

[46] Vgl. ebd., S. 328.

[47] Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 68.

[48] Vgl. Kühn 1989, S. 18; AK Berlin 2012, S. 267.

[49] Vgl. Kühn 1989, S. 18.

[50] Vgl. ebd.

[51] Vgl. ebd., S. 19.

[52] Vgl. ebd., S. 18

[53] Vgl. ebd., S. 18f.

[54] Vgl. ebd., S. 19.

[55] Vgl. ebd., S. 26.

[56] Vgl. Bartoschek u.a. 1981, S. 357.

[57] Vgl. Kühn 1989, S. 26.

[58] Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 68.

[59] Vgl. Kühn 1989, S. 21.

[60] Vgl. ebd., S. 24.

[61] Vgl. ebd., S. 21.

[62] Vgl. ebd., S. 24.

[63] Vgl. ebd., S. 26.

[64] Vgl. ebd.

[65] Vgl. ebd.

[66] Vgl. ebd., S. 27.

[67] Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 66; AK Berlin 2012, S. 267.

[68] Vgl. Forssman 1981, S. 217.

[69] Karl Friedrich Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 9. Juni 1834, zit. nach Kühn 1989, S. 6; vgl. auch ebd., S. 17. Bemerkenswert ist die Idee Kronprinz Maximilians, statt dessen einen kolossalen Christus nach dem Vorbild der im 19. Jahrhundert omnipräsenten Christus-

figur von Bertel Thorvaldsen zu errichten – vgl. ebd., S. 33. Dieser Plan wirkt geradezu wie die Antizipation des monumentalen Christus über Rio de Janeiro.

[70] Philipp 2000, Bd. 1, S. 58.

[71] Vgl. ebd., S. 76.

[72] Vgl. Kühn 1989, S. 29.

[73] Vgl, ebd., S. 31.

[74] Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 76.

[75] Vgl. Quast 1834, S. 229.

[76] Brief Schinkels an Kronprinz Maximilian, 24. Januar 1833, M BayHStA NL Max II, 72/5/11 Nr. 40, zit. nach Kühn 1989, S. 4.

[77] Siehe Quast 1834.

[78] M BayHStA NL Otto, 43/1/29a, zit. nach Kühn 1989, S. 33.

[79] Vgl. Papageorgiou-Venetas 1994, S. 135.

[80] M BayHStA NL Otto, 43/1/29a, zit. nach Kühn 1989, S. 33.

[81] Klenzeana I/2, fol. 58v. Die Klenzeana ist auf CD-Rom ediert, als Beilage zu Nerdinger 2000.

[82] Klenzeana I/2, fol. 81v-82r.

[83] Ross 1848, Bd. 1, S. 6.

[84] Brief vom 20. November 1834, Klenzeana XV, fol. 1r-v.

[85] Mit Blick auf Schinkels Begleitschreiben zu seinen Entwürfen, die zuversichtlichen Bemerkungen Quasts und Schinkels Brief an Fürst Pückler (siehe Assing-Grimelli 1876, S. 29f.) erscheint Klaus Jan Philipps Einschätzung, Schinkel habe seine Zeichnungen nur deshalb nachträglich ins Reich der Fantasie verlegen müssen, um vor Klenze das Gesicht zu waren, völlig schlüssig. Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 54.

[86] Vgl. Klenze 1838, S. 476.

[87] Brief Schinkels an Kronprinz Maximilian von Bayern vom 9. Juni 1834, M BayHStA NL Max II, 72/5/11 Nr. 50, zit. nach Kühn 1989, S. 6.

[88] Zum Vergleich der Größenverhältnisse der Schlossanlagen siehe Papageorgiou-Venetas 1994, S. 15.

[89] Vgl. AK München 1999, Kat. Nr. 407.

[90] Siehe das perspektivische Gemälde Klenzes: ebd., Kat. Nr. 408.

[91] Siehe Klenze 1838, S. 493.

[92] Vgl. ebd., S. 492.

[93] Vgl. AK München 1999, Kat. Nr. 409b.

[94] Zit. nach Hederer 1976, S. 199.

[95] Vgl. Buttlar 1999b, S. 101f.

[96] Vgl. Nerdinger 2000, Kat. Nr. 35, S. 256.

[97] Vgl. Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, S. 70f., 318.

[98] Siehe Buttlar 1999b, S. 97, Abb. 7.

[99] Vgl. AK München 1999, Kat. Nr. 159.

[100] Vgl. Buttlar 1999b, S. 104f.

[101] Assing-Grimelli 1876, S. 25f.

[102] Vgl. Hederer 1976, S. 199.

[103] Stauffert 1844, S. 6.

[104] Vgl. Papageorgiou-Venetas 1992, S. 146f. Für die Ansicht des Südflügels siehe ebd., Kat. Nr. 8.26, 8.47. Für die Ansichten der Säle siehe ebd., Kat. Nr. 8.32, 8.33.

[105] Vgl. AK München 1999, Kat. Nr. 413, S. 547.

[106] Vgl. ebd., Kat. Nr. 411, S. 546.

[107] Vgl. Papageorgiou-Venetas 1992, S. 138.

[108] Vgl. ebd., S. 143.

[109] Brief Fürst Pücklers an Schinkel, 28. März 1836, Assing-Grimmeli 1876, S. 25.

[110] Brief König Ottos an Schinkel, Schinkel-Sammlung, zit. nach Kühn 1989, S. 35.

[111] Anonym 1837, S. 178.

[112] Waagen 1844, S. 406, zit. nach Kühn 1989, S. 40.

[113] Buttlar 1999b, S. 91.

[114] Vgl. Kühn 1989, S. 8.

[115] Vgl. ebd.,

[116] Vgl. den Titel *Sammlung architektonischer Entwürfe, enthalten teils Werke, welche ausgeführt sind, teils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde* – siehe hierzu auch AK Berlin 2012, S. 178, Kat. Nr. 130.

[117] Vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 8.

[118] Alexandra Feodorowna war die Auftraggeberin für Schinkels Pläne für Schloss Orianda – vgl. Philipp 2000, Bd. 1, S. 80.

[119] Das Format der Tafeln bei den gebundenen Originalexemplaren der *Sammlung Architektonischer Entwürfe* misst ca. 560 x 430 mm – vgl. Uhl 2006b, S. 40*. Die Tafeln der *Werke der höheren Architektur* sind im Querformat vor allem breiter und messen ca. 756 x 432 mm.

[120] Vgl. Uhl 2006b, S. 40*.

[121] Vgl. Kühn 1989, S. 9.

[122] Vgl. die Konkordanz bei Uhl 2006b, S. 48*. Es handelt sich um 4 Blätter im 28. Heft der ersten Auflage von 1840: Nr. 169: *Schloss Prinz Karl in Glienicke*; Nr. 170: *Haus am See von Glienicke*; Nr. 171: *Landhaus zu Glienicke* sowie Nr. 173: *Charlottenhof, Landhaus*. Dabei steht der letztere Entwurf in engem Zusammenhang mit den Rekonstruktionen der Plinius-Villen, die Schinkel 1841 ebenfalls als z. T. farbige Lithographien im *Architektonischen Album des Architektenvereins* veröffentlichte – vgl. Börsch-Supan 2011, S. 681f.; Philipp 2000, Bd. 1, S. 8.

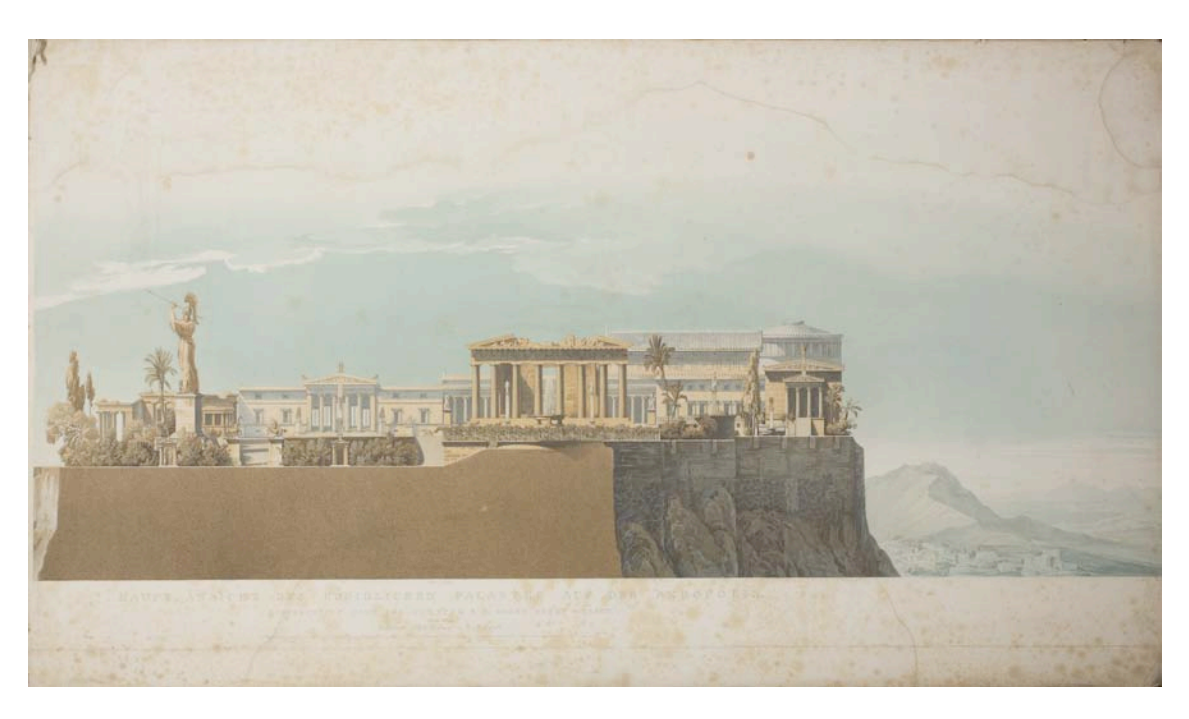
[123] Vgl. etwa Brakensiek 2016, S. 97.

[124] Um diesen Effekt zu erzielen, verzichtet Schinkel u.a. auf die Wiedergabe des Odeons des Herodes Atticus.

[125] Vgl. Kühn 1989, S. 9. Bei den drei zusätzlichen Tafeln handelt es sich um ein Blatt mit Ansichten der Kapelle (Philipp 2000, Bd. 2, Nr. 10), eine Tafel mit der Königlichen Pforte und dem Hängewerk für den Saal der Landesdeputationen (ebd., Bd. 2, Nr. 14) und einen Schnitt durch den Aufgang in die königliche Pforte zum ersten Empfangszimmer (ebd., Bd. 2, Nr. 16).

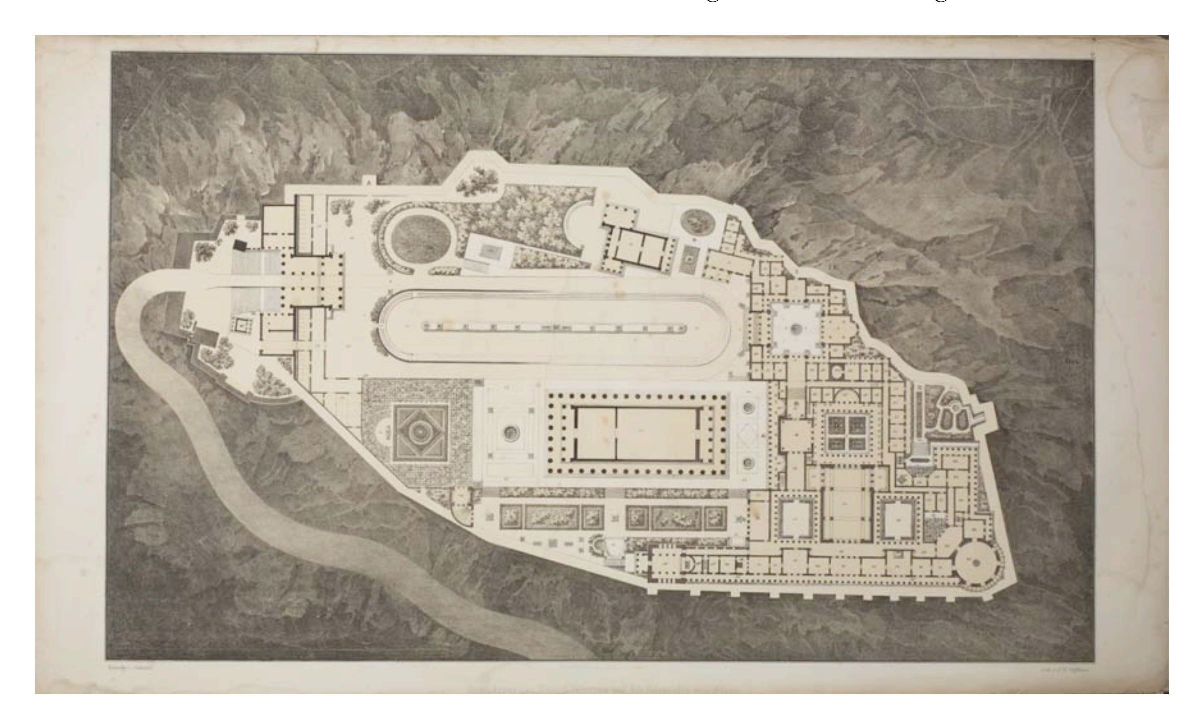
[126] Vgl. Kühn 1989, S. 15f.

[127] Zit. nach ebd., S. 39.



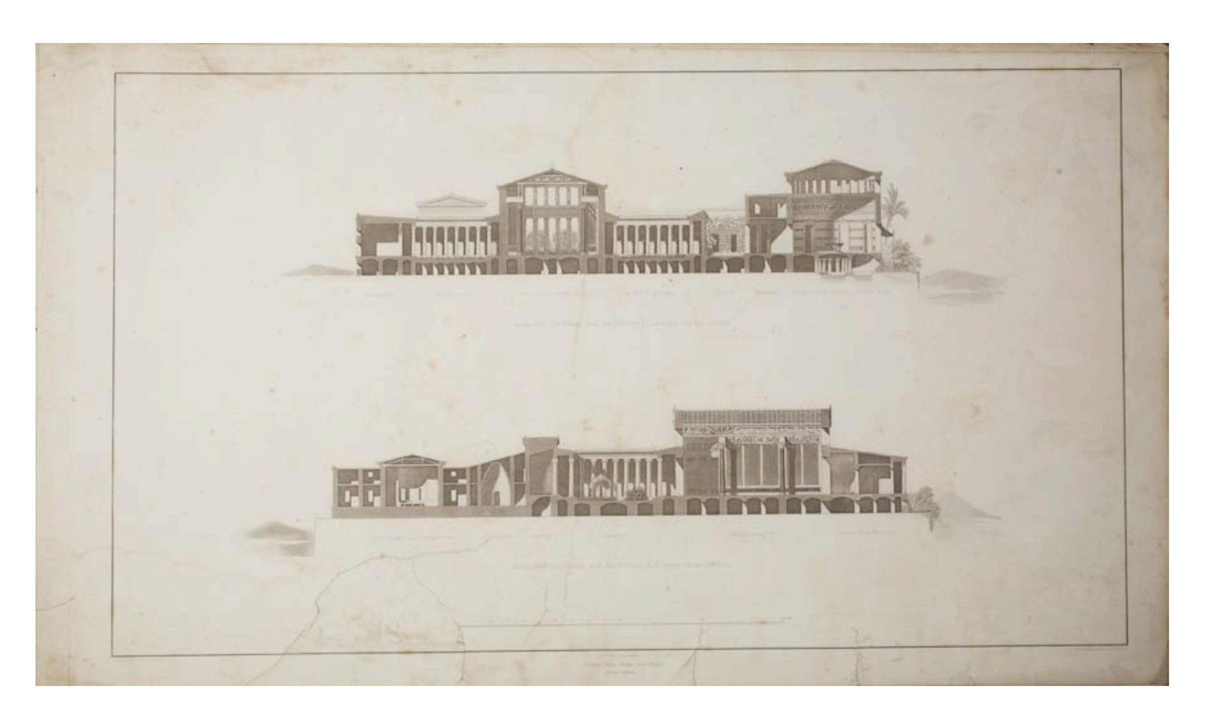
Kat. V-1: Friedrich Wilhelm Schwechten nach Karl Friedrich Schinkel: HAUPT-ANSICHT DES KOENIGLICHEN PALASTES AUF DER AKROPOLIS. DURCHSCHNIT NACH DER RICHTUNG AB. GEGEN OSTEN GESEHN, 2. Aufl., 1850

Farbiger Stich (Aquatinta?),
Blattgröße: 434 x 754 mm (links beschnitten),
Darstellungsgröße: 314 x 754 mm,
bez. u. m. „gedr. V. Prètre", u. r. „gest. v. Schwechten",
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. V-2: S. Eduard Hoffmann nach Karl Friedrich Schinkel: Grundriss des Königl: Palastes auf der Acropolis in Athen

Farblithographie,
Blattgröße: 432 x 756 mm,
Darstellungsgröße: 400 x 652 mm,
bez. u. l. „Erfunden v. Schinkel", u. m. „Gedr. b. Winckelmann u. Söhne in Berlin unt. Leit. v. J. Storch", u. r. „Lith. V. S. E. Hoffmann",
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. V-3: Karl Eduard Weber nach Karl Friedrich Schinkel: Durchschnitt des Palasts nach der Richtung K.L.C. gegen Norden gesehen, Durchschnitt des Palasts nach der Richtung E.D. gegen Osten gesehen

Stich, Blattgröße: 432 x 749 mm,
Darstellungsgröße: 388 x 673 mm,
bez. u. l. „Erfunden v. Schinkel“, u. m. „Gedruckt von Prétre“, u. r. „Gestochen von C. E. Weber“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. V-4: S. Eduard Hoffmann und Heinrich Mützel nach Karl Friedrich Schinkel: Südliche Ansicht des Königl. Palastes auf der Acropolis

Farblithographie, Blattgröße: 433 x 756 mm,
Darstellungsgröße: 282 x 488 mm,
bez. u. l. „gedr. B. Winckelmann & Söhne in Berlin u. d. Leit. v. J. Storch“, u. r. „lith. v. Hoffmann u. Mützel“,
Göttingen, Kunstsammlung der Universität



Kat. V-5: Heinrich Ernst Asmus nach Karl Friedrich Schinkel: INNERE ANSICHT DES EMPFANGSAALES, 1843

Farblithographie,
Blattgröße: 860 x 572 mm,
Darstellungsgröße: 476 x 376 mm,
bez. u. l. „Schinkel, April 1834.“, u. m. „H. Mützel. Farbig lithographirt.“, u. r. „in Farben gedruckt bei Winckelmann u. Söhne u. Leit. von J. Storch in Berlin,
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gr. 2° math. arch. I-1763, 3



Anhang

Friedrich Gilly

1772 Friedrich Gilly wird am 16. Februar in Altdamm bei Stettin geboren. Sein Vater, David Gilly, ist Landbaumeister in Pommern; noch 1772 zieht die Familie nach Stargard in Pommern.

1782 Umzug der Familie nach Stettin; David Gilly wird zum Oberbaudirektor in Stettin befördert; Friedrich Gilly wird von seinem Vater im Baufach ausgebildet.

1787 David und Friedrich Gilly reisen nach Berlin; Friedrich Gilly erhält Zeichenunterricht bei Friedrich Wilhelm Schaub; Beginn der Zeichnungen zum neuen Schauspielhaus in Stettin.

1788 zieht die Familie nach Berlin, David Gilly wird als Geheimer Oberbaurat ins Königliche Oberbaudepartement berufen; Friedrich Gilly studiert beim Oberhofbaurat Friedrich Becherer in der „Architektonischen Lehranstalt bei der Akademie der Künste" und beginnt die Arbeit als Baukondukteur; Mitarbeit bei der Aufrichtung des Turmaufsatzes der Marienkirche unter Carl Gotthard Langhans.

1789 stellt Friedrich Gilly die Zeichnungen für das Stettiner Theater fertig; Arbeit als Baukondukteur unter Carl Gotthard Langhans und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff.

1790 Reise nach Holland als Zeichner des Oberbaurats Heinrich August Riedel.

1791 Zeichnungen zu einer Pyramide mit vier dorischen Tempelfronten.

1792 wird Friedrich Gilly zum „Wirklichen Conducteur" befördert.

1793 Intensivierung des Studiums des ägyptischen, römischen und griechischen Altertums; Gilly wird Lehrer für „Architektonisches Zeichnen" an der privaten Bauschule, gegründet von David Gilly und in den Privaträumen der Familie Gilly eingerichtet; Unterricht bis 1796.

1794 Reise mit David Gilly zur Marienburg bei Danzig, der dort Umbauten für eine Kasernennutzung vornehmen soll; Friedrich Gilly fertigt Zeichnungen von der Marienburg an. Möglicherweise ist bereits damals Martin Friedrich Rabe dabei, der 1793/94 als Feldmesser bei der Weichselvermessung in Marienwerder/Preußen tätig war.

1795 Ausstellung der Marienburg-Zeichnungen auf der Berliner Akademieausstellung; König Friedrich Wilhelm II. kaufte eines der ausgestellten 10 Blätter an; Friedrich Gilly erhält ein Königliches Stipendium für eine vierjährige Studienreise mit Hauptziel Italien; Entwurf und Ausführung der Inneneinrichtung von fünf Zimmern im Schloss Schwedt/Oder (bis 1796).

1796 Anfertigung der Entwürfe für ein Denkmal Friedrichs II. in Berlin und für die Nikolaikirche in Potsdam.

1797 Ausstellung der Entwürfe für das Friedrichsdenkmal auf der Akademieausstellung in Berlin; Zusammen mit seinem Vater David Gilly zeichnet Friedrich Gilly die Entwürfe für das Sommerschloss und das Gutsdorf Paretz. Im April desselben Jahres tritt er die Studienreise nach Frankreich, England, Deutschland und Österreich-Ungarn an; er studiert und zeichnet das neue Hoftheater in Weimar, das ihn offensichtlich beeindruckt hat. Nach Italien kommt er aufgrund der Napoleonischen Kriege jedoch nicht.

1798 im Winter 1798/99 beendet er die Reise; vermutlich kehrt er per Schiff über Hamburg zurück.

1799 Entwürfe für das Berliner Nationaltheater, das Nationalschauspielhaus in Königsberg und die Villa Mölter am Tiergarten; Gründung der *Privatgesellschaft junger Architekten* zusammen mit Heinrich Gentz, die aus 7 Mitgliedern besteht (darunter Karl Friedrich Schinkel, Martin Friedrich Rabe und Carl Haller von Hallerstein).

1800 Bauleiter am Königlichen Schauspielhaus in Berlin unter der Leitung von Carl Gotthard Langhans (zahlreiche Zeichnungen und Detailentwürfe stammen von dessen Sohn Carl Ferdinand Langhans); Bau des Mausoleums der Familie von Hoym in Dyhernfurth bei Breslau (1802 nach seinem Tod fertiggestellt, Ruine erhalten). Am 3. August stirbt Friedrich Gilly in Karlsbad an Tuberkulose.

Friedrich Weinbrenner

1766 am 24. November wird Weinbrenner in Karlsruhe als Sohn des Hofzimmermeister Ludwig Weinbrenner geboren.

1780 Beginn einer Zimmermannslehre, zudem besucht Weinbrenner die Handwerksschule sowie die Zeichenschule von Karl Friedrich Authenrieth.

1782 nach dem Tod der Eltern führt Weinbrenner 16-jährig den väterlichen Betrieb, bis der ältere Bruder von seiner Wanderschaft als Zimmermann zurückkehrt. Weinbrenner besucht in der Zeit das Gymnasium und hat ein auffallendes Interesse an Mathematik und Physik; autodidaktisches Architekturstudium.

1787 reist Weinbrenner nach Zürich, wo er zwei Jahre bleibt und einige kleinere Wohnhäuser und Wirtschaftsgebäude entwirft sowie deren Bauleitung übernimmt. In dieser Zeit nimmt er Unterricht im Kupferstechen und Radieren.

1790 Reise nach Wien. In Wien hört er die Architekturvorlesungen von Vinzenz Fischer und besucht die Mathematikstunden von Böck. Im November reist er über Prag nach Dresden, wo er den Architekturunterricht von Traugott Weinlig an der Akademie hört. Er ist von der Dresdner Architektur sowie der „Dresdner Architekturschule" enttäuscht.

1791 geht Weinbrenner nach Berlin, wo er Vorlesungen über Baustofflehre bei Oberbaurat Friedrich Becherer hört. Er begegnet Carl Gotthard Langhans und lernt Hans Christian Genelli kennen.

1792-97 Reise nach Italien; Weinbrenner bricht zusammen mit den Malern Asmus Jacob Carstens und J. H. Cabot von Berlin nach Italien auf. Er hält sich größtenteils in Rom auf, wo er von einem markgräflichen Stipendium und kleineren Aufträgen lebt. In engem Austausch mit Carl Ludwig Fernow, Asmus Jacob Carstens, Aloys Hirt u.a. widmet Weinbrenner sich vorwiegend dem Studium antiker Bauten. Er unternimmt Ausflüge in die antiken Stätten in Latium und reist über Neapel u.a. nach Herculaneum, Pompeij und Paestum. Weinbrenner trifft den Altertumsforscher Aloys Hirt zu Beginn seines Romaufenthalts. Hirt, der eine „antiquarische Arbeit vorzunehmen gedachte", bittet Weinbrenner, für sein Buch *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (Berlin 1809) die Zeichnungen zu fertigen.

1797 wird Weinbrenner zum markgräflich badischen Bauinspektor in Karlsruhe ernannt; er tritt die Stelle mit dem Versprechen an, nach dem Tod des Baudirektors W. J. Müller dessen Nachfolge anzutreten.

1799 geht Weinbrenner als freier Architekt nach Straßburg und heiratet dort.

1800 im Frühjahr erhält er das Angebot, mit einem Jahresgehalt von 2400 Gulden Baudirektor im Kurfürstentum Hannover zu werden; er reist im März nach Hannover, kehrt allerdings bereits im August wieder nach Karlsruhe zurück. Die Erkrankung Müllers sowie die Bitte um Rückkehr von der Reichsgräfin von Hochberg werden seine Entscheidung beeinflusst haben. In der Folgezeit behält Weinbrenner eine Entwurfs- und Gutachtertätigkeit für Hannover bei.

1801 übernimmt Weinbrenner nach dem Tod des Baudirektors Müller dessen Amt in Karlsruhe und prägt zukünftig die Architektur und die städtebauliche Entwicklung seiner Heimatstadt entscheidend.

1802 Entwurf des Gotischen Turmes im Erbprinzengarten Karlsruhe; von Januar bis Anfang März zweimonatiger Aufenthalt in Hannover für Gutachtertätigkeiten; er wird bei seinem Aufenthalt um ein Gutachten für die Umnutzung der Göttinger Paulinerkirche zur Universitätsbibliothek gebeten. Nach positiver Prüfung erhält er den Auftrag für entsprechende Entwürfe, die er 1803 einreicht.

1804-08 Bau des Hoftheaters in Karlsruhe.

1805-25 Bau des Rathauses in Karlsruhe.

1806 Reise nach Paris; Theaterstudien.

1807-15 Bau der Evangelischen Stadtkirche in Karlsruhe.

1809 publiziert Weinbrenner seinen Theatertraktat *Über Theater in architectonischer Hinsicht mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters zu Carlsruhe*

1810-25 publiziert der Tübinger Verleger Cotta die ersten drei Bände seines *Architektonischen Lehrbuchs*. Der vierte Band bleibt als Fragment unveröffentlicht.

1814 wird Weinbrenner als „Chef des Baufachs im ganzen Königreich und als Direktor des Baufachs „bey der dortigen Akademie“ berufen. Er entscheidet sich allerdings dagegen.

1817 Bau des Leipziger Theaters.

1820 Weinbrenners Theaterentwurf für Düsseldorf wird nach Einspruch von Karl Friedrich Schinkel abgelehnt. Schinkels Kritik an dem Theaterbau ist vernichtend.

1826 Weinbrenner stirbt am 1. März in Karlsruhe.

Karl Friedrich Schinkel

1781 am 13. März wird Karl Friedrich Schinkel in Neuruppin geboren. Sein Vater, der Superintendent Johann Cuno Christoph Schinkel, stirbt bereits 1787 an den Folgen seines Engagements bei den Rettungsarbeiten beim Stadtbrand von Neuruppin. Schinkel besucht ab 1792 das Gymnasium in Neuruppin.

1794 Umzug der Familie nach Berlin. Hier besucht Schinkel bis 1798 das Gymnasium zum Grauen Kloster.

1797 Schinkel sieht 16-jährig Friedrich Gillys Entwurf für ein Denkmal Friedrichs II. auf der Akademieausstellung in Berlin und beschließt, Architekt zu werden.

1798 nimmt Schinkel die Ausbildung bei David und Friedrich Gilly in deren privater Bauschule auf und wird Mitglied der von Friedrich Gilly und Heinrich Gentz gegründeten *Privatgesellschaft junger Architekten*; weitere Mitglieder sind Carl Haller von Hallerstein, Carl Ferdinand Langhans und Martin Friedrich Rabe.

1799 Architekturstudium an der Berliner Bauakademie. Seine Lehrer sind u.a. Aloys Hirt, Carl Gotthard Langhans und Friedrich Gilly.

1800 Schinkel übernimmt die unvollendeten Bauprojekte des am 3. August verstorbenen Friedrich Gilly.

1803-08 erste Italienreise, die ihn über Prag, Wien, Triest Venedig, Padua, Florenz und Siena nach Rom führt. In Rom lernt er u.a. Wilhelm von Humboldt kennen, der ihn maßgeblich fördert. Von Rom aus bereist Schinkel Neapel und Sizilien, bevor er über Genua, Mailand, Turin, Lyon und Paris wieder zurückkehrt.

1807-15 malt Schinkel u.a. Panoramen und Dioramen für Wilhelm Ernst Gropius. Ausstellung der Panoramabilder von Konstantinopel, Jerusalem und Palermo.

1808/09 Entwurf für die Inneneinrichtung von Räumen für Königin Luise im Königlichen Palais (Kronprinzenpalais) in Berlin und im Schloss Charlottenburg.

1810 wird Schinkel als Geheimer Bauassessor bei der Oberbaudeputation in Berlin angestellt, er ist verantwortlich für die ästhetische Prüfung aller öffentlichen Staats- und Prachtbauten in Preußen. Nach kritischer Lektüre von Aloys Hirts *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* entwickelt Schinkel ein romantisches Architekturprogramm. Entwurf eines neugotischen Mausoleums für die am 19. Juli 1810 verstorbene Königin Luise.

1811 wird Schinkel zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt.

1813 Entwurf des Eisernen Kreuzes. Überlegungen zu einer Theaterreform und Pläne zum Umbau des von Carl Gotthard Langhans errichteten Nationaltheaters auf dem Gendarmenmarkt in Berlin.

1814 nach den Befreiungskriegen erhält Schinkel von König Friedrich Wilhelm III. den Auftrag zum Entwurf einer Gedenkkirche. Er entwirft bis 1815 einen monumentalen neugotischen Denkmalsdom, der nach seinen Vorstellungen auf dem „Achteck“ in Berlin (heute Leipziger Platz) errichtet werden soll. Hier hatte Friedrich Gilly sein Friedrich-Denkmal geplant.

.1815 Schinkel wird zum Geheimen Oberbaurat ernannt und erhält die Zuständigkeit für den „ästhetischen Teil“ der Baukunst in ganz Preußen. Mit unzähligen Gutachten und Gegenentwürfen prägt er die Architektur in den preußischen Gebieten, die neben der Mark Brandenburg u.a. die Rheinlande, Westfalen, die Provinz Sachsen, Schlesien, Ost- und Westpreußen umfassen.

1816 Schinkel macht sich als Maler von Bühnenbildern (u. a. für Mozarts *Zauberflöte*) einen Namen. Bau der klassizistischen Neuen Wache in Berlin (bis 1819); Beginn der Restaurierung der Marienburg.

1816 besichtigt Schinkel den Kölner Dom und setzt sich in der Folgezeit für den Erhalt und den Weiterbau des Kirchentorsos ein.

1818 Nationaldenkmal für die Befreiungskriege auf dem Kreuzberg in Berlin. Auftrag für den Neubau des Schauspielhaus anstelle des 1817 abgebrannten Nationaltheaters auf dem Berliner Gendarmenmarkt.

1819-40 Herausgabe von insgesamt 28 Heften von Schinkels *Sammlung architectonischer Entwürfe* mit insgesamt 174 großformatigen, in Kupfer gestochenen Zeichnungen.

1818-21 baut Schinkel das Schauspielhaus in Berlin; die von Carl Ferdinand Langhans eingereichten Entwürfe waren 1817 verworfen worden.

1820 vernichtende Kritik des Theaterentwurfs für Düsseldorf von Friedrich Weinbrenner.

1823-30 Museum am Lustgarten (Altes Museum) in Berlin.

1824 zweite Italienreise mit dem Auftrag, für das Berliner Museum Aufstellungskonzeptionen in Museen zu studieren; seine Reisebegleiter sind Gustav Friedrich Waagen, August Kerll und Henri-François Brandt.

1826 Reise mit Christian Peter Wilhelm Beuth über Frankreich nach England und Schottland.

1832-34 Bauakademie in Berlin.

1834 erhält Schinkel auf Vermittlung von Kronprinz Maximilian von Bayern den Auftrag, einen Palast für König Otto von Griechenland zu entwerfen. Schinkel plant diesen Palast auf der Akropolis in Athen (Kat. V).

1838 Ernennung zum Oberlandesbaudirektor.

1840 Erste Lieferung der Publikation *Werke der höheren Baukunst* mit Plänen zum Königspalast auf der Akropolis in Athen.

1841 Schinkel stirbt am 9. Oktober in Berlin.

Literatur

Alofsin 1993
Anthony Alofsin: Frank Lloyd Wright: the lost years 1910-1922. A study of influence, University of Chicago Press 1993.

Anderson 2001
Stanford Anderson: Schinkel, Behrens, an elemental tectonic, and new classicism, in: Susan M. Peik (Hg.): Karl Friedrich Schinkel, Stuttgart u. a. 2001, S. 116-124.

Anonym 1749
Nachricht von einem preussischen Alterthume, dessen Anblick und Grundriß auf dem Titel dieses Stückes zu sehen ist, in: Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 8, 1749, 1. Stück, S. 68-77, mit Frontispiz.

Anonym 1799a
Prospecte von Marienburg an der Nogat in Preußen. Berlin, im December 1798, in: Journal des Luxus und der Moden 14, 1799, S. 16-19.

Anonym 1799b
Vermischte Nachrichten, in: Johann Georg Meusel (Hg.): Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber, 9. Stück, Leipzig 1799, S. 369.

Anonym 1837
Rez. zu: Mittheilungen über Alt und Neu Athen. Von A. F. von Quast. (Communications in Ancient and Modern Athens. By A. F. von Quast.) Berlin 1834, in: Foreign Quarterly Review XVIII, London 1837, S. 159-179.

Arnold 1996
Udo Arnold: Akkon – Venedig – Marienburg. Der Deutsche Orden vom Mittelmeer- zum Ostseeraum, in: Francesco Tommasi (Hg.): Acri 1291. La fine della presenza degli ordini militari in Terra Santa e i nuovi orientamenti nel XIV. secolo, Perugia 1996, S. 69-74.

Arnold 2015
Astrid Arnold: Die Inszenierung der Vergangenheit im Spiegel der Ausstattungen von Löwenburg und Franzensburg, in: AK Wörlitz 2015 (siehe dort), S. 47-61.

Assing-Grimelli 1876
Ludmilla Assing-Grimelli (Hg.): Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau. Aus dem Nachlaß des Fürsten von Pückler-Muskau, 9 Bde., Berlin 1873-76, Bd. 9, Berlin 1876.

Aufgebauer/Mittwollen-Stefaniak 2013
Lukas Aufgebauer, Izabela Mittwollen-Stefaniak: Die Marienburg im Rahmen des europäischen Museumswesens, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 223-234.

AK Bamberg 2008
Zählen, Messen, Rechnen. 1000 Jahre Mathematik in Handschriften und frühen Drucken, AK Staatsbibliothek Bamberg, Petersberg 2008.

AK Berlin 1984
Friedrich Gilly 1772-1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Eine Ausstellung im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Berlin 1987, Berichtsjahr 1984, AK Berlin Museum, Berlin 1984.

AK Berlin 1990
Unter Kreuz und Adler. Der Deutsche Orden im Mittelalter. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anläßlich des 800jährigen Bestehens des Deutschen Ordens, hg. von Friedrich Benninghoven, AK Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1990.

AK Berlin 2000
Mathematisches Calcul und Sinn für Ästhetik. Die preußische Bauverwaltung 1770-1848, AK Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz / Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2000.

AK Berlin 2007
Neue Baukunst. Berlin um 1800, hg. von Elke Blauert und Katharina Wippermann, AK der Kunstbibliothek in der Alten Nationalgalerie, Museumsinsel Berlin, Berlin 2007.

AK Berlin 2001
Preußen 1701. Eine europäische Geschichte, AK Deutsches Historisches Museum Berlin / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2 Bde., Berlin 2001.

AK Berlin 2012
Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie, hg. von Hein Thomas Schulze Altcappenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, AK Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2012.

AK Braunschweig 2015
Peter Joseph Krahe. Ein Architekt um 1800, hg. von Cecilie Hollberg, AK Städtisches Museum Braunschweig, Braunschweig o. J. [2015].

AK Dessau 1996
„...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus." Zum 200. Gründungstages der Chalcographischen Gesellschaft Dessau, hg. von Norbert Michels, AK Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Museum Schloß Mosigkau, Weimar 1996 (= Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie, Bd. 3).

AK Frankfurt a. M. 1985
Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. Zeichnungen aus der Architektursammlung der Technischen Universität München, hg. Winfried Nerdinger, AK Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., München 1985.

AK Frankfurt a. M. 1990
Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, hg. von Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp und Hans Peter Schwarz, AK Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., München 1990.

AK Karlsruhe 2015:
Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Architektur und Städtebau des Klassizismus, hg. von Brigitte Baumstark, AK Städtische Galerie Karlsruhe, Petersberg 2015.

AK Kassel 2008
König Lustik? Jérome Bonaparte und der Modellstaat Königreich Westphalen, AK Museum Fridericianum Kassel 2008, München 2008 (= Katalog der Museumslandschaft Hessen Kassel, Bd. 39).

AK München 1999
Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., hg. von Reinhold Baumstark, AK Bayerisches Nationalmuseum München, München 1999.

AK Paretz 1998
Vom Schönen und Nützlichen. David Gilly (1748 - 1808), hg. von Andreas Kahlow, AK Hochschule Potsdam im Schloß Paretz, Stansdorf 1998.

AK Wörlitz 2015
Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, hg. von der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, AK Gotisches Haus Wörlitz, München 2015.

AK Wolfenbüttel 1984
Architekt & Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden, bearb. von Ulrich Schütte, AK Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1984.

AK Wolfratshausen 2003
Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, hg. von Ulf Küster, AK Haus der Kunst München, Wolfratshausen 2003.

Baczko 1804
Ludwig von Baczko: Versuch einer Geschichte und Beschreibung Königsbergs, Königsberg 1804.

Bartoschek u.a. 1981
Gert Bartoschek, Horst Drescher, Götz Eckhardt, Gottfried Riemann, Ursula Riemann-Reyher, Detlef Rößler: Späte Utopien, in: AK Berlin 1981: Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, hg. von Gottfried Riemann, AK Staatliche Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci und mit Unterstützung des Instituts für Denkmalpflege in der DDR im Alten Museum Berlin, Berlin 1981, S. 348-377.

Battersby 1974
Martin Battersby: Trompe l'oeil. The eye deceived, London 1974.

Bauch 1941
Kurt Bauch: Das Eiserne Kreuz 1813 / 1939, Berlin 1941.

Baumgart 2001
Peter Baumgart: Ein neuer König in Europa. Interne Planung, diplomatische Vorbereitung und internationale Anerkennung der Standeserhöhung des brandenburgischen Kurfürsten, in: AK Berlin 2001 (siehe dort), Bd. 2, S. 166-176.

Behr/Hoffmann 1984:
Adalbert Behr, Alfred Hoffmann: Das Schauspielhaus in Berlin, hg. von Erhard Gißke, Berlin 1984.

Bergdoll 1994
Barry Bergdoll: Karl Friedrich Schinkel. Preussens berühmtester Baumeister, München 1994.

Beuther [1822] 1963
Friedrich Beuther: Bemerkungen und Ansichten über Theatermalerei, in: Allgemeiner deutscher Theateralmanach für das Jahr 1822, hg. von August Klingemann, zit. nach Jung 1963 (siehe dort), S. 145–154.

Beyer 2012
Andreas Beyer: „Die größte Kette menschlichen Wirkens". Karl Friedrich Schinkel in Paris, in: Schulze Altcappenberg 2012 (siehe dort), S. 83-93.

Biesler 2005
Jörg Biesler: BauKunstKritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert, Berlin 2005.

Biskup/Labuda 2000
Marian Biskup, Gerard Labuda: Die Geschichte des Deutschen Ordens in Preußen. Wirtschaft – Gesellschaft – Staat – Ideologie. Aus dem Polnischen von Jürgen Heyde und Ulrich Kodur, Osnabrück 2000 (= Klio in Polen, Bd. 6).

Bisky 2000
Jens Bisky: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée, Weimar 2000.

Blau/Kaufman 1989
Eve Blau, Edward Kaufman (Hg.): Architecture and its image. Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture, Montreal 1989.

Börsch-Supan 1971
Helmut Börsch-Supan (Bearb.): Die Kataloge der Berliner Akademieausstellungen 1786-1850, 2 Bde. + Registerband, Berlin 1971 (= Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 4).

Börsch-Supan 2003
Eva Börsch-Supan: Die Provinzen Ost- und Westpreußen und Großherzogtum Posen, München, Berlin 2003 (= Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. 18).

Börsch-Supan 2010
Eva Börsch-Supan: Zeichnungen, Druckgraphik und Briefe Friedrich Gillys und seines Kreises aus der Wilhelm-Soldan-Sammlung im Berliner Kupferstichkabinett, in: Jahrbuch der Berliner Museen, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 52, 2010, S. 55-83.

Börsch-Supan 2011
Eva Börsch-Supan: Karl Friedrich Schinkel. Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.), Berlin, München 2011 (= Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Bd. 21).

Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997
Eva Börsch-Supan, Dietrich Müller-Stüler: Friedrich August Stüler 1800-1865, hg. vom Landesdenkmalamt Berlin, München, Berlin 1997.

Börsch-Supan/Riemann 2006
Helmut Börsch-Supan, Gottfried Riemann: Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824. Redaktion und Kommentar von Georg Friedrich Koch, überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, München, Berlin 2006 (= Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. 19).

Bolle 1995
Rainer Bolle: Jean-Jacques Rousseau, das Prinzip der Vervollkommnung des Menschen durch Erziehung und die Frage nach dem Zusammenhang von Freiheit, Glück und Identität, Münster 1995.

Bollé 2009
Michael Bollé: Akademien und Kunstschulen im deutschsprachigen Raum, in: Ralph Johannes: Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis, Hamburg 2009, S. 450-480.

Boockmann 1982
Hartmut Boockmann: Die Marienburg im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982.

Bothe 1984
Rolf Bothe: Die Bewertung Friedrich Gillys in der kunst- und bauhistorischen Forschung, in: AK Berlin 1984 (siehe dort), S. 12-19.

Brakensiek 2016
Stephan Brakensiek: Auf anderen Wegen zum Faksimile: Ploos van Amstel, in: AK Göttingen 2016: Copy.Right. Adam von Bartsch. Kunst – Kommerz – Kennerschaft, hg. von Stephan Brakensiek, Anette Michels und Anne-Katrin Sors, AK Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Petersberg 2016, 97-101.

Bredekamp 2004
Horst Bredekamp: Die Architekturzeichnung als Gegenbild, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München, Berlin 2004, S. 548-553.

Bremen 1914
Walter Bremen: Das Eiserne Kreuz 1813 – 1870 – 1914, 10. Aufl., Berlin 1914 (= Unterm Eisernen Kreuz 1914. Kriegsschriften des Kaiser-Wilhelm-Dank Verein der Soldatenfreunde, Heft 2).

Breyer 1967
Richard Breyer: Das Schicksal der Marienburg im Jahre 1945 und unter polnischer Verwaltung, in: Neues Marienburger Heimatbuch, hg. von Rainer Zacharias, Herford 1967, S. 606-626.

Breysig 1800
Johann Adam Breysig: Ueber den Bau, die Maschinerie und Mahlerey des Theaters, in: Ders.: Skizzen, Gedanken, Entwürfe, Umrisse, Versuche, Studien, die bildenden Künste betreffend, Bd. 1, 1. Heft, Magdeburg: G. Ch. Keil 1800, S. [44]–69.

Brix/Steinhauser 1978a
Michael Brix, Monika Steinhauser: Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, Lahn-Giessen 1978.

Brix/Steinhauser 1978b
Michael Brix, Monika Steinhauser: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland, in: Brix/Steinhauser 1978a (siehe dort), S. 199-327.

Brues 1968
Eva Brües: Die Rheinlande. Unter Verwendung des von Ehler W. Grashoff gesammelten Materials, Berlin 1968 (= Schinkel Lebenswerk, Bd. 12).

Brunckhorst 2012
Friedl Brunckhorst: Die Löwenburg im Schlosspark Wilhelmshöhe. Bauaufgaben und Bauintentionen, in: AK Kassel 2012: Die Löwenburg. Mythos und Geschichte, hg. von Bernd Küster, AK Schloss Wilhelmshöhe Kassel, Petersberg 2012, S. 10-33.

Bußler 1806ff.
Ernst Friedrich Bußler: Verzierungen aus dem Alterthume, Berlin 1806ff.

Buttlar 1999a
Adrian von Buttlar: Leo von Klenze: Leben – Werk – Vision, München 1999.

Buttlar 1999b
Adrian von Buttlar: Klenze versus Schinkel. Projekte für das Athener Schloß, in: AK München 1999 (siehe dort), S. 91-107.

Carpo/Lemerle 2008
Mario Carpo, Frédérique Lemerle: Perspective, Projections & Design. Technologies of Architectural Representation, London, New York 2008.

Carter 1994:
Rand Carter: Schinkel, Karl Friedrich, in: The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, Bd. 28, London 1994, S. 97-103.

Clasen 1931
Karl Heinz Clasen: Marienburg und Marienwerder, Berlin 1931.

Clogg 1992
Richard Clogg: A concise history of Greece, Cambridge 1992.

Dagtoglou 1980
Prodromos Dagtoglou: Verfassung und Verwaltung, in: Klaus-Detlev Grothusen (Hg.): Südosteuropa-Handbuch III: Griechenland, Göttingen 1980, S. 13-53.

Deicher 2005
Susanne Deicher: Ästhetische Fragmente über die Ordnung in der Architektur. Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm von Humboldt in Rom 1803/04, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, S. 391-412.

Dittscheid 1987
Hans-Christoph Dittscheid: Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime. Charles De Wailly, Simon Du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloß und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785-1800), Worms 1987.

Döhmer 1976
Klaus Döhmer: In welchem Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976.

Dolgner 1982
Dieter Dolgner: Karl Friedrich Schinkels Bemühungen um eine Synthese von Klassizismus und Romantik, von antiker und mittelalterlicher Bauform, in: Karl Friedrich Schinkel. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 31, 2/3, 1982, S. 17-21.

Dolgner 2015
Dieter Dolgner: Langhans, Gilly, Schinkel. Berliner Architekten und das Gotische Haus in Wörlitz, in: AK Wörlitz 2015 (siehe dort), S. 206-216.

Dülberg 2015
Angelica Dülberg: Die Gestaltung des zweiten Eingangsraumes im Gotischen Haus mit Gemälden und Reliefs aus dem Dessauer Renaissanceschloss, in: AK Wörlitz 2015 (siehe dort), S. 37-46.

Eck 1994
Reimer Eck: Vom Pädagogium zur Keimzelle von Universität und Bibliothek. Zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Pauliner-Klosters im 18. Jahrhundert. In: Elmar Mittler (Hg.): 700 Jahre Pauliner Kirche. Vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, S. 145-155.

Elbert 1988
Claudia Elbert: Die Theater Friedrich Weinbrenners. Bauten und Entwürfe, Karlsruhe 1988 (= Friedrich Weinbrenner und die Weinbrenner-Schule, Bd. 1).

Elbert 2015
Claudia Elbert: Die Theater oder das ‚Weinbrennerische System', in: AK Karlsruhe 2015 (siehe dort), S. 119–128.

Evans 2000
Robin Evans: The Projective Cast. Architecture and its three Geometries, Cambridge, Mass. 2000.

Everke 2015
Gerhard Everke: Gradus ad parnassum. Weinbrenners erfüllte Studienjahre in Rom, in: AK Karlsruhe 2015 (siehe dort), S. 61-73.

Evers 2002
Bernd Evers: Der zeichnende Architekt, Auf der Suche nach einem verlorenen Berufsbild in der Kunstbibliothek, in: AK Berlin 2002: Die Hand des Architekten. Zeichnungen aus Berliner Architektursammlungen, hg. von der Bauakademie Berlin, AK Altes Museum, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Köln 2002 (= Schriftenreihe der Bauakademie Berlin, Bd. 1), S. 102-124.

Fiorillo 1803
Johann Dominicus Fiorillo: Rez. zu: Das Schloss Marienburg in Preussen, nach seinen äussern und innern Ansichten dargestellt. Herausgegeben von Fr. Frick. Berlin 1799. gr. Imperialfolio in 19 Blättern, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 1803, 26. Stück, 12. Februar 1803, S. 249-257.

Fitzner 2015
Sebastian Fitzner: Architekturzeichnungen der deutschen Renaissance. Funktion und Bildlichkeit zeichnerischer Produktion 1500-1650, Köln 2015. DOI: http://dx.doi.org/10.16994/bac

Forssman 1980
Erik Forssman: Rez. zu: Goerd Peschken, Das Architektonische Lehrbuch (Karl Friedrich Schinkel - Lebenswerk), München 1979, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, 1980, S. 340-344.

Forssman 1981
Erik Forssman: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken, Zürich 1981.

Forster 2007
Kurt W. Forster: Warum Schinkel kein architektonisches Lehrbuch geschrieben hat, in: Jörg Trempler: Schinkels Motive. Mit einem einleitenden Essay von Kurt W. Forster, Berlin 2007, S. 7-31.

Fräßle 1971
Klaus Fräßle: Carl Haller von Hallerstein (1774–1817), Diss. Freiburg i. Br. 1971.

Frank 2015
Hartmut Frank: Le citoyen Weinbrenner, Architecte, in: AK Karlsruhe 2015 (siehe dort), S. 95-105.

Freigang 1994
Christian Freigang: Baugeschichte und Ausstattung der Paulinerkirche. In: Elmar Mittler (Hg.): 700 Jahre Pauliner Kirche. Vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, S. 77-87.

Freigang 2003
Christian Freigang: Claude Perrault (1613-1688), in: Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln 2003, S. 248-257.

Frey 1937
Dagobert Frey: Architekturzeichnung, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, S. 993-1013.

Freydank 2007
Ruth Freydank: Berlin um 1800 und sein Theater, in: AK Berlin 2007 (siehe dort), S. 145-161.

Frick [1799-1803] 1965
Schloss Marienburg in Preußen. Das Ansichtenwerk von Friedrich Gilly und Friedrich Frick. In Lieferungen erschienen von 1799 bis 1803. Neu herausgegeben von Wilhelm Salewski, Düsseldorf 1965, S. 1-14.

Frick [1799] 1965
Friedrich Frick: Vorbericht, in: Frick [1799-1803] 1965 (siehe dort), S. 1-14 [eigene Paginierung].

Führ 2015
Eduard Führ: Marienburg im Sommer 1794. Kurzer Vermerk zu einer Dienstreise, in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 159-166.

Führ/Teut 2008
Eduard Führ, Anna Teut (Hg.): David Gilly. Erneuerer der Baukultur, Münster 2008.

Garms 2011
Jörg Garms: Architekturcapriccio. Affirmatives und subversives Architekturstück in der frühen Neuzeit. In: Sonne 2011a (siehe dort), S. 33-62.

Germann 1990
Georg Germann: Der farbige Architektur-Entwurf, in: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1990, S. 187-191.

Gilly 1796a
Friedrich Gilly: Über die vom Herrn Oberhof-Bauamts-Kondukteur Gilly im Jahr 1794 aufgenommenen Ansichten des Schlosses der deutschen Ritter zu Marienburg in Westpreußen, in: Johann Wilhelm Andreas Kosmann, Theodor Heinsius (Hg.): Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg 1, Juni 1796, S. 667-676.

Gilly 1796b
Friedrich Gilly: Zusatz zu dem Aufsatz des Herrn Oberhof-Bauamts-Kondukteurs Gilly über Marienburg; im 6ten Stück der Denkw. S. 667, in: Johann Wilhelm Andreas Kosmann, Theodor Heinsius (Hg.): Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg 2, August 1796, S. 892.

Gilly 1803
David Gilly: Über Landwirthschaftliche Gebäude und Wirtschaftshöfe nach englischer und französischer Art […], in: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend, 5. Jg. 1. Bd., Berlin 1803, S. 22-34.

Gilly 1804
David Gilly: Über Landwirthschaftliche Gebäude und Wirtschaftshöfe nach englischer und französischer Art […], in: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend, 5. Jg. 2. Bd., Berlin 1804, S. 28-63.

Gilly 1808
Denkschrift auf David Gilly, Denkmal der Liebe und Verehrung, Ihrem verewigten Lehrer Herrn David Gilly, hg. von Wilhelm Kohlhoff, Berlin 1808.

Gilly 1811
David Gilly: Handbuch der Land-Bau-Kunst, Anweisung zur landwirthschaftlichen Baukunst, hg. von D. G. Friderici, Bd. 3, Berlin 1811.

Giunti 1569
Filippo Giunti: Raccolto delle Feste Fatte in Fiorenza dalli Ill.mi. et Ecc.mi. Nostri Signori e padroni Il Sig. Duca, et il Signor Principe di Fiorenza et di Siena. Nella venuta del Serenissimo Arciduca Carlo d'Austria per honorarne la presenza di sua Altezza […], Florenz: Giunti 1569.

Goethe Werke
Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter und Herbert G. Göpfert, 20 Bde., München 1985–1998.

Goethe 1824
Johann Wolfgang von Goethe: Schloss Marienburg in Westpreußen, in: Kunst und Altertum 1824, S. 139.

Gonzaga [1807] 2006
Pietro Gonzaga: Information à mon chef ou éclaircissement convenable du décorateur théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercise de sa profession, St. Petersburg 1807, italienischer Nachdruck in: Maria Ida Biggi (Hg.): La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga (Linea Veneta, 18), Florenz 2006, S. 45–96.

Grave 2006
Johannes Grave: Friedrich Gilly 1772-1800. Die Schlosskirche auf der Marienburg, in: Andreas Beyer (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6: Klassik und Romantik, München, Berlin, London, New York 2006, S. 376f.

Hagen 1854
Ernst August Hagen: Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen Königsberg und Danzig. Von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's, Königsberg 1854.

Hannmann 1975
Eckart Hannmann: Carl Ludwig Wimmel 1786-1845. Hamburgs erster Baudirektor, München 1975 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 33).

Hanschke 2011/12
Julian Hanschke: Friedrich Weinbrenners Gotischer Turm in Karlsruhe. Neue Erkenntnisse zu einem frühen Beispiel neugotischer Architektur in Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 48/49, 2011/12, S. 45-65.

Hanschke 2015
Julian Hanschke: Karlsruher Palaisbauten und Gartenarchitekturen Friedrich Weinbrenners, in: AK Karlsruhe 2015 (siehe dort), S. 141-151.

Harten 2000
Ulrike Harten: Die Bühnenentwürfe, München, Berlin 2000 (= Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. 17).

Harten 2001
Andreas von Harten: Die Vedute als Appell zur Erhaltung und Vollendung bedeutender Baudenkmäler dargestellt am Beispiel der Marienburg und des Kölner Domes, in: Angelika Marsch, Eckhard Jäger (Hg.): Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung II. Beiträge zum II. Veduten-Colloquium in Lüneburg 7.-9. X.1983, III. Veduten-Colloquium in Regensburg 3,.6. X. 1985, Lüneburg 2001, S. 333-336.

Hartknoch 1684
Christoph Hartknoch: Alt- und Neues Preussen, Oder Preussischer Historien Zwey Theile [...], Frankfurt, Leipzig 1684.

Hartwig 1979
Wolfgang Hartwig: Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: Brix/Steinhauser 1978a (siehe dort), S. 17-27.

Haus 2001
Andreas Haus: Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar, München, Berlin 2001.

Haus 2004
Andreas Haus: Karl Friedrich Schinkel: „Der schöne notwendige Zusammenhang“. Architekturbild und schwankende Übergänge zwischen „Klassizismus und romantischem "Historismus“, in: Sylvia Claus (Hg.): Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, Zürich 2004, S. 232-239.

Hederer 1976
Oswald Hederer: Friedrich von Gärtner 1792-1847. Leben, Werk, Schüler, München 1976 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 30).

Helbig 1964
Herbert Helbig: Ordensstaat, Herzogtum Preußen und preußische Monarchie, in: Richard Dietrich (Hg.): Preussen. Epochen und Probleme seiner Geschichte, Berlin 1964, S. 1-30.

Helten 2005
Leonhard Helten: Der frühe amerikanische Skycraper als gestalterisches Problem, in: Angela Dolgner, Leonhard Helten und Gotthard Voß (Hg.): Von Schinkel bis van de Velde. Architektur- und kunstgeschichtliche Beiträge vom Klassizismus bis zum Jugendstil. Festschrift für Dieter Dolgner zum 65. Geburtstag, Halle/Saale 2005, S. 347-360.

Herrmann 2015
Christofer Herrmann: Deutschordensland Preussen, in: Herrmann/Winterfeld 2015 (siehe dort), Bd. 2, S. 858-1031.

Herrmann/Dobry 2007
Christofer Herrmann, Artur Dobry: Marienburg, Hochmeisterpalast und Großer Remter, Olsztyn 2007.

Herrmann/Winterfeld 2015
Christopher Herrmann, Dethard von Winterfeld (Hg.): Mittelalterliche Architektur in Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel, 2 Bde., Petersberg 2015.

Heyder 2008
Joris Corin Heyder: Claude Perrault, Les Dix Livres D'Architecture De Vitruv, […], in: Christiane Salge (Hg.): Architekturtraktate im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis. Beispiel aus der Rara-Sammlung der Kunsthistorischen Bibliothek, Berlin 2008, S. 57-61.

Hirt 1809
Aloys Hirt: Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, Berlin 1809.

Höper 1999
Corinna Höper: Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit, Stuttgart 1999.

Hoppe 2015
Lena Hoppe: Die Paulinerkirche, in: Jens Reiche, Christian Scholl (Hg.): Göttinger Kirchen des Mittelalters, Göttingen 2015, S. 302-329.

Hucker/Kotte/Vogel 2013
Bernd Ulrich Hucker, Eugen Kotte, Christine Vogel (Hg.): Die Marienburg. Vom Machtzentrum des Deutschen Ordens zum mitteleuropäischen Erinnerungsort, Paderborn u.a. 2013.

Hübner 2016
Christine Hübner: Simon Quaglio. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin, Boston 2016 (= Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft 17).

Hübsch 1828
Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe 1828.

Hvattum 2004
Mari Hvattum: Gottfried Semper and the problem of historicism, Cambridge 2004.

Jähnig 1981
Bernhart Jähnig: Verlagerung der Königsberger Archivbestände von Göttingen nach Berlin, in: Der Archivar 34, 1981, Sp. 400 - 401.

Johannsen 2012
Rolf H. Johannsen: Der Traum von Bauen, Bilden und Schauen. Die späten Utopien, in: AK Berlin 2012 (siehe dort), S. 257-281.

Jung 1963
Otto Jung: Der Theatermaler Friedrich Beuther (1777–1856) und seine Welt, Bd. 1, Emsdetten/Westfalen 1963 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, 54,1).

Kabinetsordres 1800
Kabinetsordres Sr. Majestät des Königs, in: Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten 18, 1800, Bd. 1, S. 115-118.

Kahlow 1998
Andreas Kahlow: Die Verlockung Eisen. Industrie und Natur, in: AK Paretz 1998 (siehe dort), S.46-47

Kiene 1996
Michael Kiene: Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie, in: Das Capriccio als Kunstprinzip, hg. von Ekkehard Mai, AK Wallraf-Richartz-Museum Köln / Kunsthaus Zürich / Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 1996, S. 83–93.

Kilarski 1981
Maciej Kilarski: Schinkel und Marienburg (Malbork). Schinkels Erbe im Wandel der denkmalpflegerischen Anschauungen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 35, 1981, S. 95-120.

Kienemann 2013
Christoph Kienemann: „Basis und Grundstein" des preußischen Staates – Die Konstruktion des Mythos Marienburg in der antipolnischen Stereotypie des 19. Jahrhunderts, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 159-171.

Kieven 1993
Elisabeth Kieven (Hg.): Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, AK Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993.

Kieven 2011
Elisabeth Kieven: Architekturzeichnung. Akademische Entwicklungen in Rom um 1700, in: Sonne 2011a (siehe dort), S. 15-31.

Kirchner [1818] 1982
Anton Kirchner: Ansichten von Frankfurt am Main und seiner Umgegend, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1818 (Nachdruck Frankfurt a. M. 1982).

Kirchner 1996
Hans-Martin Kirchner: Friedrich Thiersch. Ein liberaler Kulturpolitiker und Philhellene in Bayern, München1996 (= Veröffentlichungen des Instituts für Geschichte Osteuropas und Südosteuropas der Universität München 16).

Klebe 1818
Albert Klebe: Die Weihe. Festspiel in 1 Act zur Eröffnung des neuerbauten Königlichen Hoftheaters zu München am 12. October 1818, Musik von Ferdinand Fränzl, München 1818.

Klenze 1838
Leo von Klenze: Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838.

Klenzeana I/2
Leo von Klenze: Memorabilien oder Farben zu einem Gemälde, welches sich die Nachwelt von dem Könige Ludwig von Bayern machen wird, 7 Bde., Ms., Bayerische Staatsbibliothek München, Bd. 2 (1833-1836), ediert auf CD-Rom als Beilage zu Nerdinger 2000 (siehe dort).

Knapp 1990
Heinrich Knapp: Das Schloss Marienburg in Preußen. Quellen und Materialien zur Baugeschichte nach 1456, Lüneburg 1990.

Knobloch 1997
Eberhard Knobloch (Hg.): Wissenschaft, Technik, Kunst. Interpretationen, Strukturen, Wechselwirkungen, Wiesbaden 1997.

Knopp 1977
Norbert Knopp: Schinkels Idee einer Stilsynthese, in: Werner Hager, Norbert Knopp (Hg,): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 38), S. 245-254.

Knopp 1983
Norbert Knopp: Rez. zu: Goerd Peschken: Das Architektonische Lehrbuch (Karl Friedrich Schinkel - Lebenswerk), München 1979, in: Kunstchronik 36, 1983, S. 363-367.

Kotte 2013
Eugen Kotte: Die Marienburg in der Historiographie und Belletristik des 19. Jahrhunderts, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 125-146.

Kruft 1991
Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, 3., durchgesehene und ergänzte Auflage, München 1991.

Kühn 1989
Margarete Kühn (Bearb.): Ausland. Bauten und Entwürfe, München, Berlin 1998 (= Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Bd. 15).

Kugler 1855
Franz Kugler: Die Dekorationsmalerei auf der Bühne und Schinkel's Entwürfe. Festrede, gehalten am Schinkelfeste im Architekten-Verein zu Berlin den 13. März 1855, in: Deutsches Kunstblatt 6, 1855, S. 101–105.

Kuke 2007
Joachim Kuke: Die Königskammern und die Wohnung der Königin Friederike Luise im Berliner Schloss, in: AK Berlin 2007 (siehe dort), S. 49-65.

Kunisch 2004
Johannes Kunisch: Friedrich der Große. Der König und seine Zeit, 4. Aufl., München 2004.

Lammert 1964
Marlies Lammert: David Gilly. Ein Baumeister des deutschen Klassizismus, Berlin 1964.

Lammert 1981
Marlies Lammert: David Gilly. Ein Baumeister des deutschen Klassizismus, unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. 1964, Berlin 1981.

Lang 2012
Astrid Lang: Die frühneuzeitliche Architekturzeichnung als Medium intra- und interkultureller Kommunikation. Entwurfs- und Repräsentationskonventionen nördlich der Alpen und ihre Bedeutung für den Kulturtransfer um 1500 am Beispiel der Architekturzeichnungen von Hermann Vischer d. J., Petersberg 2012.

Lange 2003
Hans Lange: Schauplatz – Metamorphosen. Theaterarchitektur im 17. und 18. Jahrhundert. In: AK Wolfratshausen 2003 (siehe dort), S. 53-57.

Laudel 1991
Heidrun Laudel: Gottfried Semper. Architektur und Stil, Dresden 1991.

Leiber 2015
Gottfried Leiber: Friedrich Weinbrenners Via Triumphalis, in: AK Karlsruhe 2015 (siehe dort), S. 107–117.

Levezow 1801
Konrad Levezow: Denkschrift auf Friedrich Gilly, königlichen Architecten und Professor an der Academie der Baukunst zu Berlin, Berlin 1801.

Lewis 1988
Michael J. Lewis: Paestumstil in Fachwerk. Eine Anmerkung zu Weinbrenner in Hannover, in: Sid Auffarth, Olaf Thielecke (Bearb.): Festschrift für Georg Hoeltje, hg. vom Institut für Bau- und Kunstgeschichte der Universität Hannover, Hannover 1988 (= Schriften des Instituts für Bau- und Kunstgeschichte der Universität Hannover, Bd. 5), S. 49-52.

Linfert 1931
Carl Linfert: Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 1, 1931, S. 133-246.

Lorenz 1995
Werner Lorenz: Konstruktion als Kunstwerk. Bauen mit Eisen in Berlin und Potsdam 1797-1850, Berlin 1995.

Lorenz 1997
Werner Lorenz: „Die Formel taugt nichts, sie ist über zwei Zoll lang". Zur Kunst des Konstruierens in Preußens frühem Eisenbau, in: Knobloch 1997 (siehe dort), S. 18-36.

Mackowsky 1922
Hans Mackowski: Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagbücher, Gedanken. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hans Mackowsky, Berlin 1922.

Mai 2010
Ekkehard Mai: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010.

Mauriès 1998
Patrick Mauriès (Hg.): Trompe l'oeil. Das getäuschte Auge, Köln 1998.

Meyer 1998
Jochen Meyer: Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Zürich, Berlin 1998.

Militzer 1999
Klaus Militzer: Von Akkon zur Marienburg. Verfassung, Verwaltung und Sozialstruktur des Deutschen Ordens 1190-1309, Marburg 1999 (= Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, Bd. 56).

Militzer 2005
Klaus Militzer: Die Geschichte des Deutschen Ordens, Stuttgart 2005.

Militzer 2013
Klaus Militzer: Die Marienburg als Zentrale des Ordens im 14. und 15. Jahrhundert, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 19-33.

Mohr de Pérez 2008
Rita Mohr de Pérez: David Gillys Baukultur als Basis der Denkmalpflege im preußischen Bauwesen, in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 151-158.

Nägelke 2012
Dieter Nägelke: Schinkel und Hübsch, in: Schulze Altcappenberg 2012 (siehe dort), S. 285-293.

Nagler 1835-1852
Georg Kaspar Nagler (Bearb.): Neues allgemeines Künstlerlexikon, 35 Bde., Leipzig 1835-1852.

Nerdinger 1987
Winfried Nerdinger (Hg.): Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie, AK Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M. 1985/86, 3. Aufl., München 1987.

Nerdinger 2000
Winfried Nerdinger: Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864. Anlässlich der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. Mit CD-Rom: Leo von Klenze – Schriften und Briefe. Klenze-Edition des Architekturmuseums der TU München, München 2000.

Nerdinger 2002
Winfried Nerdinger: Klenze und Schinkel. Hoflieferant versus Baugenie? Wege und Irrwege der Rezeption, in: Jahrbuch der Berliner Museen 44, 2002, S. 63-75.

Nerdinger 2012
Winfried Nerdinger (Hg.): Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, AK Architekturmuseum der Technischen Universität München, 2 Bde., München 2012.

Neumeyer 1997
Fritz Neumeyer (Hg.): Friedrich Gilly. Essays zur Architektur 1796-1799, Berlin 1997.

Niedermeier/Dorgerloh 2014
Michael Niedermeier, Annette Dorgerloh: „Meinen Vorfahren“: dynastisch-herrschaftliche Memoria und „Galanterie“ im protestantischen Norden und im Gotischen Haus in Wörlitz, in: Heinrich Dilly, Barry Murnane (Hg.): „Seltsam, abenteuerlich und unbeschreiblich verschwenderisch“. Gotische Häuser um 1800 in England, Potsdam, Weimar und Dessau-Wörlitz, Halle/Saale 2014, S. 93-111.

Oechslin 1987
Werner Oechslin: „Rendering“. Die Darstellungs- und Ausdrucksfunktion der Architekturzeichnung, in: Daidalos 25, 1987, S. 68-77.

Oechslin 2012
Werner Oechslin: „Verwirklichung“. Schinkels architektonisches Geschichtsverständnis, in: Schulze Altcappenberg 2012 (siehe dort), S. 13-22.

Oncken 1981
Alste Oncken: Friedrich Gilly 1772-1800, Nachdruck der Originalausgabe von 1935, Berlin 1981 (= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 7).

Ottomeyer 1999
Hans Ottomeyer: Das Handwerk des Architekten. Die Entwicklung und Typologie der Architekturzeichnung 1760-1835, in: Heinrich Christoph Jussow 1754-1825. Ein hessischer Architekt des Klassizismus, AK Museum Fridericianum, Staatliche Museen in Kassel, Worms 1999, S. 82-96.

Papageorgiou-Venetas 1992
Alexander Papageorgiou-Venetas: Gärtner in Griechenland und der Bau der Athener Residenz, in: Winfried Nerdinger (Hg.): Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben. 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, München 1992.

Papageorgiou-Venetas 1994
Alexander Papageorgiou-Venetas: Hauptstadt Athen. Ein Stadtgedanke des Klassizismus, München, Berlin 1994.

Penther 1744–1748
Johann Friedrich Penther: Ausführliche Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst enthaltend ein Lexicon Architectonicum, 4 Bde., Augsburg 1744-1748.

Pérez-Gómez/Pelletier 2000
Alberto Pérez-Gómez, Louise Pelletier: Architectural Representation and the Perspective Hinge, Cambridge, Mass. 2000.

Pérouse de Montclos
Jean-Marie Pérouse de Montclos: „Les Prix de Rome". Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle, Paris 1984.

Pertz 1864-80
Georg Heinrich Pertz: Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neithardt von Gneisenau, 5 Bde., Berlin 1864-80.

Peschken 1964/65
Goerd Peschken: Schinkels Architektonisches Lehrbuch, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 13, 1964/65.

Peschken 1968
Goerd Peschken: Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1968, S. 45-81.

Peschken 2001
Goerd Peschken: Das Architektonische Lehrbuch, 2. Aufl. München, Berlin 2001 (= Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Bd. 14).

Peters 2001
Fokke Christian Peters: Gedankenfluss und Formfindung: Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels, Berlin 2001.

Pevsner 1986
Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (1. Auflage 1940 unter dem Titel Academies of Art. Past and Present).

Pfeifer 1997
Ingo Pfeifer: Friedrich Wilhelm II. und Wörlitz, in: AK Berlin 1997: Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus, AK Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 1997, S. 118-122.

Pfeifer 2015
Ingo Pfeifer: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf – (k)ein Gotiker, in: AK Wörlitz 2015 (siehe dort), S. 27-36.

Pfeiffer-Belli 1926
Wilhelm Pfeiffer-Belli: Giorgio Fuentes, ein Frankfurter Theatermaler des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Göttingen 1926, S. 328–337.

Philipp 2000
Klaus Jan Philipp: Karl Friedrich Schinkel. Späte Projekte, 2 Bde., Stuttgart, London 2000.

Philipp 2007
Klaus Jan Philipp: Eine kurze Geschichte der Architekturzeichnung, in: Jörg H. Gleiter: Die Realität des Imaginären, Architektur und das digitale Bild. Internationales Bauhaus-Kolloquium, Weimar 2007, S. 147-157.

Philipp 2008
Klaus Jan Philipp: „Zur Ehrenrettung deutscher Art und Kunst", in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 25-32.

Philipp 2012
Klaus Jan Philipp: Eine kurze Geschichte der Architekturzeichnung, in: Natascha Meuser (Hg.): Architekturzeichnungen. Handbuch und Planungshilfe, Berlin 2012, S. 6-19.

Picon 1988
Antoine Picon: Claude Perrault ou la curiosité d'un classique, Paris 1988.

Pozzo 1708/19
Andrea Pozzo: Perspectivae pictorum atque architectorum, lateinisch-deutsche Ausgabe, 2. Bde., Augsburg 1708/19.

Quast 1834
Ferdinand von Quast: Neubau der Stadt Athen und des Königlichen Schlosses auf seiner Burg, in: Museum, Blätter für die Bildende Kunst, 1834, S. 187-190, 227-231.

Rave 1941
Paul Ortwin Rave: Berlin, Erster Teil, Bauten für die Kunst, Kirchen und Denkmalpflege, Berlin 1941 (= Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. 2).

Reelfs 1984a
Hella Reelfs: Die Marienburg. Studien zur Gotik, in: AK Berlin 1984 (siehe dort), S. 100-119.

Reelfs 1984b
Hella Reelfs: Friedrich Gilly als Lehrer. Die „Privatgesellschaft junger Architekten", in: AK Berlin 1984 (siehe dort), S. 174-211.

Reelfs 1996
Hella Reelfs: Zu einigen Zeichnungen von Friedrich Gilly, in: AK Köln/Berlin 1996: Gute Partien in Zeichnung und Kolorit. 300 Jahre Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin 1996, S. 41-54.

Reinisch 2008
Ulrich Reinisch: Die Architekturtheorie der preußischen Oberbauräte David Gilly und Francois Philipp Berson, die „Landbaukunst" und das „provinzialstädtische Bürgerhaus" um 1800, in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 33-50.

Reudenbach 1979
Bruno Reudenbach: G.B. Piranesi: Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts, München 1979.

Richardson 1983
Margaret Richardson: Architectural Drawings, problems of status and value, in: The Oxford Art Journal 5:2, 1983, S. 13-21.

Riegl [1903] 1995
Alois Riegl: Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, in: Ernst Bacher (Hg.): Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien, Köln, Weimar 1995 (= Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. XV), S, 49-97.

Riemann 1967
Gottfried Riemann: Karl Friedrich Schinkels Reise nach England im Jahre 1826 und ihre Wirkung auf sein architektonisches Werk, Phil. Diss. Halle 1967.

Riemann 1971
Gottfried Riemann: Frühe englische Ingenieurbauten in der Sicht Karl Friedrich Schinkels. Zu einigen Skizzen und Zeichnungen der englischen Reise von 1826, in: Forschungen und Berichte 15, 1971, S. 75-86.

Riemann 1973
Gottfried Riemann: Englische Einflüsse im architektonischen Spätwerk Karl Friedrich Schinkels, in: Forschungen und Berichte 15, 1973, S. 79-103.

Riemann 1994
Gottfried Riemann: Karl Friedrich Schinkel: Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle, Bd. 1: Erste Reise 1803-1805, Bd. 2: Zweite Reise, 1824, Berlin 1994.

Riemann 2006
Gottfried Riemann: Karl Friedrich Schinkel. Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826. Mit einem Beitrag von David Bindman, 2. Aufl. Berlin 2006.

Riemer 1931
Horst Riemer: Friedrich Gillys Verhältnis zum Theaterbau unter besonderer Berücksichtigung seiner Skizzen nach französischen Theatern und seines Entwurfes für das Nationaltheater in Berlin (Diss. Univ. Berlin 1931), Bochum 1931.

Riesenfeld 1913
Erich Paul Riesenfeld: Erdmannsdorff. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Berlin 1913.

Rietdorf 1943
Alfred Rietdorf: Gilly. Wiedergeburt der Architektur, Berlin 1943.

Ritter 2008
Bernhard Ritter: David Gillys Beiträge zu Vermessung, Melioration und Kartographie in Preußen, in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 121-129.

Rode 1818
August von Rode: Das Gothische Haus zu Wörlitz nebst Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz. Dessau 1818.

Ross 1848
Ludwig Ross: Reisen des Königs Otto und der Königin Amalia in Griechenland, 2 Bde., Halle 1848.

Roß 1935
Erhard Roß: Geschichte des Königsberger Theaters von 1811-1834, Diss. Königsberg i. Pr. 1935, Köslin 1935.

Roß 1989
Erhard Roß: Friedrich Gillys unbekannter Entwurf für ein Theater in Stettin (1789), in: Zeitschrift für Ostforschung 38, 1989, Heft 3, S. 391-404.

Roß 1992
Erhard Roß: Friedrich Gillys Zeichnungen für ein Theater in Stettin aus dem Jahre 1789, in: Baltische Studien N.F. 78, 1992, S. 43-54.

Saint 2007
Andrew Saint: Architect and Engineer. A Study in Sibling Rivalry, New Haven, London 2007.

Salemi 2001
Maria Concetta Salemi: Palazzo Vecchio a Firenze, Florenz 2001.

Salge 2007
Christiane Salge: Anton Johann Ospel. Ein Architekt des österreichischen Spätbarock 1677-1756, München, Berlin 2007.

Salge 2013
Salge, Christiane: Ästhetik versus Wissenschaft. Die Entwurfsausbildung an der Bauakademie in Berlin (um 1800)", in: Ammon, Sabine: Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur, München 2013, S. 385-411.

Salge 2016a
Christiane Salge: Das Weimarer Bernhardzimmer als ernestinischer Memorialraum. Ein Werk des preußischen Architekten Martin Friedrich Rabe, in: Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.): Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner (= Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2016), Göttingen 2016, S. 263-283.

Salge 2016b
Christiane Salge: Von der Perspektivstudie zum Architekturbild: Friedrich Gilly und die Architekturzeichnung um 1800, in: Monika Melters, Christoph Wagner (Hg.): Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne (= Zoom. Perspektiven der Moderne, Bd. 3), Berlin, S. 134-161. (erscheint voraussichtlich 2016).

Saur 1992ff.
Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München 1992ff.

Savignat 1983
J.-M. Savignat: dessin et architecture du moyen âge au XVIIIe siècle, Paris 1983.

Schendel 2010
Adelheid Schendel: Das Paretzer Skizzenbuch. Eine Dedikation des Hofmarschalls Valentin von Massow an Friedrich Wilhelm III., in: Paretzer Skizzenbuch. Bilder einer märkischen Residenz um 1800, Berlin, München 2010, S. 115-142.

Schenkendorf 1803
Ferdinand Max von Schenkendorf: Ein Beispiel der Zerstörungssucht in Preußen, in: Der Freimüthige. Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser, Nr. 136, 26. August 1803, S. 541f.

Schinkel 1819-1840
Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, enthaltend teils Werke, welche ausgeführt sind, teils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, 28 Hefte, Berlin 1819–1840.

Schinkel 1858
Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, Neue vollständige Ausgabe in CLXXIV Tafeln, Berlin 1858.

Schmid 1928
Bernhard Schmid: Schloß Marienburg in Preußen, Berlin 1928.

Schmid 1955
Bernhard Schmid: Die Marienburg. Ihre Baugeschichte, Würzburg 1955.

Schmidt 1999
Michael Schmidt: „Reverentia“ und „Magnificentia“. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert, Regensburg 1999.

Schöller 1993
Wolfgang Schöller: Die „Académie royal d' architecture“ 1671-1793. Anatomie einer Institution, Köln, Weimar, Wien 1993.

Scholl 2000
Christian Scholl: Zur Deutung des Berliner Marienkirchturmaufsatzes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, S. 516-531.

Scholl 2004
Christian Scholl: Schinkels Denkmalsdom: Auftrag und Architektentraum, in: Barbara Stempel, Susanne H. Kolter (Hg.): Forschung 107. Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 2, München 2004, S. 65-74.

Scholl 2005
Christian Scholl: Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, S. 71-90.

Scholl 2007
Christian Scholl: Optimistischer Sentimentalismus. Karl Friedrich Schinkels ‚Blick in Griechenlands Blüte‘ als Vision für Spaziergänger, in: Axel Gellhaus, Christian Moser, Helmut J. Schneider: Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, Köln, Weimar, Wien 2007, S. 127-146.

Scholl 2009
Christian Scholl: Ruinen-Versetzungen: Das Eldena-Motiv und die Rezeption der Backsteingotik bei Caspar David Friedrich, in: Oliver Auge, Felix Biermann und Christofer Herrmann (Hg.): Glaube, Macht und Pracht. Geistliche Gemeinschaften des Ostseeraums im Zeitalter der Backsteingotik, Rahden/Westfalen 2009 (= Archäologie und Geschichte im Ostseeraum 6), S. 181-197.

Schulz 2012
Bernhard Schulz: Schinkels englische Reise – Wendepunkt oder Intermezzo. Die Industrie und die Poesie des Bauens, in: Schulze Altcappenberg 2012 (siehe dort), S. 105-115.

Schulze Altcappenberg 2012
Hein-Thomas Schulze Altcappenberg: Karl Friedrich Schinkel - Geschichte und Poesie. Das Studienbuch für das Kupferstichkabinett, Berlin 2012.

Schumann 2005
Ulrich Maximilian Schumann: Friedrich Weinbrenner: Italienerfahrung und praktische Ästhetik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, S. 234-262.

Schumann 2008
Ulrich Maximilian Schumann: Friedrich Weinbrenners Weg nach Rom. Bauten, Bilder und Begegnungen, Karlsruhe 2008.

Schumann 2010
Ulrich Maximilian Schumann: Friedrich Weinbrenner. Klassizismus und „praktische Ästhetik“, Berlin, München 2010 (= Institut für Baugeschichte. Karlsruher Institut für Technologie. Friedrich Weinbrenner und die Weinbrenner-Schule, Bd. V).

Seidel 1953
Werner Seidel: Baugeschichte der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen. 1734-1953, Göttingen 1953.

Serlio 1566
Sebastiano Serlio: Libro […] d'Architettvra. Libro secondo: Di prospettiva, Venedig: Senese & Krugher 1566.

Siebel 2004
Sabine Siebel: Die Ausbildung in der Perspektive an den deutschen Kunstakademien um 1800. Über die Wandlung von Status und Funktion eines künstlerischen Darstellungsmittels, Diss. (Masch.) Universität Hamburg, Hamburg 2004.

Sonne 2011a
Wolfgang Sonne (Hg.): Die Medien der Architektur, München 2011.

Sonne 2011b
Wolfgang Sonne: Die Medien der Architektur (Einleitung), in: Sonne 2011a (siehe dort), S. 7-14.

Stähler 2000
Axel Stähler: ‚Perpetuall Monuments'. Die Repräsentation von Architektur in der italienischen Festdokumentation (ca. 1515–1640) und der englischen court masque (1604–1640), Münster 2000 (= Studien zur englischen Literatur, Bd. 12).

Stauffert 1844
Friedrich Stauffert: Die Anlage von Athen und der jetzige Zustand der Baukunst in Griechenland. Zerstreute Bemerkungen, in: Ephemeriden. Beilage zur Allgemeinen Bauzeitung, 1844, S. 1-8, 17-25, 33-38.

Stolzenburg 2015
Andreas Stolzenburg: „[...] ein Zeichner, der [...] durch die Augen zu dem Herzen zu sprechen weiß." Franz Ludwig Catel als Illustrator 1795-1811, in: AK Hamburg 2015: Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik, hg. von Andreas Stolzenburg und Hubertus Gaßner, AK Hamburger Kunsthalle, Petersberg 2015, S. 34-49.

Strecke 1992
Reinhart Strecke: Schinkel, Heinrich Bürde und das Projekt eines großen Kaufhauses unter den Linden, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 29, 1992, S. 189-222.

Strecke 2000
Reinhart Strecke: Anfänge und Innovation der preussischen Bauverwaltung. Von David Gilly zu Karl Friedrich Schinkel, Köln 2000 (= Veröffentlichungen aus den Archiven Preußischer Kulturbesitz, Beiheft 6).

Strecke 2001
Reinhart Strecke: Schinkels Traum. Kupfergrabenlandschaft mit Archiv und Bibliothek in: Architectura 31, 2001, S. 185-202.

Streidt/Feierabend 1999
Gert Streidt, Peter Feierabend (Hg.): Preußen. Kunst und Architektur, Köln 1999.

Streit 1929
Georg von Streit: Der Lausanner Vertrag und der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. Vortrag vom 13.II.1928, in: Vorträge und Einzelschriften 10, hg. vom Institut für internationales Recht an der Universität Kiel, Berlin 1929, S. 1-71.

Suckale 2000
Robert Suckale: Die Bauakademie nach Schinkel und die sogenannte „Berliner Schule“, in: Karl Schwarz (Hg.): 1799-1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin. Geschichte und Zukunft, Berlin 2000, S. 75-77.

Sulzer [1792-94] 1967
Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt, Reprographischer Nachdruck der 2., vermehrten Auflage Leipzig 1792, 4 Bde + Registerband, Hildesheim 1967.

Szambien 1984
Werner Szambien: Architekturdarstellung an der Pariser Ecole Polytechnique zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Daidalos 11, 1984, S. 55-64.

Teut 2008
Anna Teut: Zwischen Revolution und Reform. David Gilly in Berlin, in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 97-106.

Thieme/Becker 1907-1950
Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.

Thoenes 2003
Christof Thoenes: Einführung, in: Bernd Evers (Hg.): Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln u. a. 2003, S. 8-19.

Torbus 2013
Tomasz Torbus: Die Marienburg im polnischen Pressespiegel 1845-1973 – der Wiederaufbau und die „Domestizierung eines fremden Erbes“, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 207-221.

Trempler 2007
Jörg Trempler: Schinkels Motive. Mit einem einleitenden Essay von Kurt W. Forster, Berlin 2007.

Tzermias 1993
Pavlos Tzermias: Neugriechische Geschichte. Eine Einführung, 2. Aufl. Tübingen 1993.

Uhde 1879
Hermann Uhde: Das Stadttheater in Hamburg 1827-1877, Stuttgart 1879.

Uhl 2006a
Alfons Uhl (Hg.): Karl Friedrich Schinkel. Sammlung architektonischer Entwürfe. Sämtliche Texte und Tafeln der Ausgabe Potsdam 1841-1845, 2., erweiterte Aufl., Nördlingen 2006.

Uhl 2006b
Alfons Uhl: Einführung, in: Uhl 2006a (siehe dort), S. 11*-48*.

Ulrich 2000
Claudia Ulrich: Das königliche Hof- und Nationaltheater unter Max I. Joseph von Bayern. Vorgeschichte, Entwicklung und Wirkung eines öffentlichen Theaters, München 2000 (= Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, Bd. 127).

Valdenaire 1919
Arthur Valdenaire: Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten, Karlsruhe 1919.

Valdenaire 1926
ArthurValdenaire: Friedrich Weinbrenner - Briefe und Aufsätze, Karlsruhe 1926.

Vasari 1962
Giorgio Vasari: Le Vite de' piú eccelenti pittori scultori e architettori. Edizíoni per il Club del Libro, Bd. 1, Mailand 1962.

Vogel 2013
Christine Vogel: Die Marienburg in der Geschichtskultur des Königlichen Preußen, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 71-88.

Vogt 1985
Adolf Max Vogt: Karl Friedrich Schinkel. Blick in Griechenlands Blüte. Ein Hoffnungsbild für ‚Spree-Athen', Frankfurt a. M. 1985.

Waagen 1844
Gustav Friedrich Waagen: Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, in: Berliner Kalender auf das Schaltjahr 1844, S. 305-428.

Wätjen 2009
Eduard Wätjen: Friedrich Gillys Entwurf für ein Denkmal König Friedrichs II. von Preußen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 51, 2000, S. 199-228.

Wagner 1850
Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850.

Walther 2004
Silke Walter: „In welchem Style sollen wir bauen?" Studien zu den Schriften und Bauten des Architekten Heinrich Hübsch (1795-1863), Stuttgart 2004.

Waskönig 1978
Dagmar Waskönig: Konstruktion eines zeitgemäßen Stils zu Beginn der Industrialisierung in Deutschland. Historisches Denken in H. Hübsch's Theorie des Rundbogenstils (1828), in: Brix/Steinhauser 1978a (siehe dort), S. 93-105.

Wegner 1990
Reinhard Wegner: Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826, München, Berlin 1990 (= Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. 16).

Weinbrenner 1809
Friedrich Weinbrenner: Über Theater in architektonischer Hinsicht: Mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters zu Carlsruhe, Tübingen 1809.

Weinbrenner 1819
Friedrich Weinbrenner: Architektonisches Lehrbuch. Dritter Theil. Über die höhere Baukunst, Tübingen 1819.

Weinbrenner 1829
Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben, hg. und mit einem Anhange begleitet von Dr. Aloys Schreiber, Heidelberg 1829.

Weiss 1997
Burghard Weiss: „Stil". Eine vereinheitlichende Kategorie in Kunst, Naturwissenschaft und Technik, in: Knobloch 1997 (siehe dort), S. 147-164.

Werquet 2013
Jan Werquet: „Jedes Volk müsste sein heiteres Westminster haben" – Die Marienburg als preußisches Geschichtsdenkmal zwischen Romantik und Restauration, in: Hucker/Kotte/Vogel 2013 (siehe dort), S. 103-124.

Wiebel 2007
Christiane Wiebel: Aquatinta oder „Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen". Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya, München 2007.

Winckelmann [1755] 1968
Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, in: Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe, hg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 27-59.

Winckelmann [1764] 2002
Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, Mainz 2002 (= Johann Joachim Winckelmann: Schriften und Nachlaß. Bd. 4,1, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze).

Windt 2001
Franziska Windt: Regiomontium. Die Krönungsstadt Königsberg und ihr Schloß unter Friedrich III./I., in: AK Berlin 2001 (siehe dort), Bd. 2, S. 177-190.

Wittichen 1909
Briefe von und an Friedrich von Gentz, hg. von Friedrich Carl Wittichen; Bd. 1, München u.a. 1909.

Wolfrum 1972
Heinrich Wolfrum: Die Marienburg. Das Haupthaus des Deutschen Ritterordens und seine Geschichte, Leer 1972.

Wolzogen 1863
Alfred Freiherr von Wolzogen: Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, Bd. 3, Berlin 1863.

Zacharias 1976
Rainer Zacharias: Die Marienburg im Wandel der Jahrhunderte. Eine Baugeschichte in Bildern, Hamburg 1976.

Ziegler 2003
Uwe Ziegler: Kreuz und Schwert, Die Geschichte des Deutschen Ordens, Köln, Weimar, Wien 2003.

Zielske 1974
Harald Zielske: Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, in: Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern, hg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske, Berlin 1974, S. 28-63.

Zuchowski 2008
Tadeusz J. Zuchowski: David Gilly und die Ostgebiete Preußens, in: Führ/Teut 2008 (siehe dort), S. 61-78.

Zweig [1932] 1996
Stefan Zweig: Marie Antoinette, Bildnis eines mittleren Charakters; ungekürzte Ausgabe, (Erstausgabe Leipzig 1932), Frankfurt am Main 1996.

Archivalien

Berlin, GStA PK
Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

M BayHStA NL Max II
München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, III, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Maximilian II.

M BayHStA NL Otto
München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, III, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Otto von Griechenland.

Posen, Geh. St. A.
Posen/Poznań, Geheimes Staatsarchiv

Bildnachweis

Rietdorf 1943, Abb. 45, 107, 105: Abb. 1-3
Brües 1968, Abb. 30 (Ausschnitt): Abb. 4
Georg-August-Universität Göttingen, Archäologisches Institut, Foto: Stephan Eckardt: Abb. 5
Georg-August-Universität Göttingen, Kunstsammlung, Foto: Katharina Anna Haase: Abb. S. 11, Kat. II-1r – Kat. II-9r
Georg-August-Universität Göttingen, Kunstsammlung, Foto: Kristina Bohle: Abb. 6, 7, 21, 23, 25, Abb. S. 68, Kat. I-Umschlag – Kat. I-4, Abb. S. 80, Abb. 50, 52, 54, Abb. S. 100, Abb. 58, Kat. III-1 – Kat. III-15, Abb. S. 138, Kat. V-1 – Kat. V-4
Berlin, Freie Universität Berlin, Kunsthistorische Bibliothek, Rara-Sammlung: Abb. 8, 9
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: Abb. 10, 26, 34-37, Kat. IV-1 – Kat. IV-5, Kat. V-5
Kahlow 1998, S. 107: Abb. 11
AK Paretz 1998, S. 94, V.1, S. 124, S. 103, VI.11: Abb. 12, 13, 15
Schumann 2010, Farbtafel 69, 61, 62, 51: Abb. 14, 16-19
SMBPK Kunstbibliothek Inv. Hdz. Nr. 5655, Inv. Hdz. 5651, Inv. Hdz. 5661 : Abb. 20, 22, 24
Schendel 2010, S. 27, Ausschnitt: Abb. 27
Universität Heidelberg, heidICON: Abb. 28, 32
Pfeiffer-Belli 1926, S. 330: Abb. 29
Salemi 2001, S. 227: Abb. 30
Photo: bpk: Abb. 31
Archiv des Verfassers: Abb. 33
Peschken 2001, Abb. 28, 70, 41, 66, 119, 90, 105: Abb. 38- 42, 44, 45
Börsch-Supan/Riemann 2006, S. 580: Abb. 43
Kieven 1993, S. 197: Abb. 46
Ritter 2008, Abb. 5: Abb. 47
Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, GStA PK, XX. HA Historisches Staatsarchiv Königsberg, Allgemeine Kartensammlung, G 10644: Abb. 48, 49, 51, 53
Zuchowski 2008, S. 67, Abb. 6: Abb. 55
Fräßle 1971, Tafel 138: Abb. 56
AK Berlin 1984, Abb. 21: Abb. 57
Stadtarchiv Karlsruhe 8/PBS XV 1199: Abb. 59
Nerdinger, S. 434: Abb. 60
Hederer, S. 305, Abb. 182: Abb. 61

Register

Orte

Akkon 101
Athen 146-150
  Akropolis 3, 4, 6-10, **139-155**
  Hadriansbibliothek 145
  Pantechnion 148

Berlin 4f., 16, 92
  Altes Museum 5, 49, 53
  Bauakademie 19, 52, 57, 60, 91
  Brandenburger Tor 4, 83
  Denkmal Friedrichs II. 4, 6, 16, 82, 139
  Dom 57
  Kaufhaus unter den Linden 52, 57
  Kirche in der Oranienburger Vorstadt 60
  Kunstakademie 17
  Marienkirche 36
  Nationalbibliothek 57
  Nationalgalerie 4
  Neue Wache 139
  Neues Museum 148
  Petrikirche 61
  Schauspielhaus 5, 43-45, 49
  Schloss 20, 39
Betz (Oise), Gotische Ruine 128

Chaux, Saline 26
Coalbrookdale, Eisenbrücke 25

Dessau 9
Donaustauf, Walhalla 4, 148
Düsseldorf, Theater 5, 8

Ermenonville, Landschaftsgarten 37, 39

Florenz 29, 44, 47
  Campanile 60
  Palazzo Pitti 60
  Palazzo Vecchio 47
  Uffizien 47
Frankfurt am Main 46
Freiburg, Münster 123, 129

Genua 29
Göttingen 18
  Barfüßerkloster 124f.
  Paulinerkirche 3, 7f., **123-136**
Hamburg, Schauspielhaus 5f., 49, 51-65
Hannover 124
Hardwickhill 24

Jacobshagen 27

Karlsruhe 27, 29, 47-49, 124
  Evangelische Stadtkirche 48
  Gotischer Turm im Erbprinzengarten 127-129
  Hoftheater 5, 47f.
  Rathaus 48
  Schloss 48
Kassel-Wilhelmshöhe, Löwenburg 128
Katharinenthal b. Pforzheim 30
Köln, Dom 106
Königsberg 34
  Schauspielhaus 3-6, 8, 28, **81-99**
Königshütte/Chorzow (Oberschlesien) 25f.
Konstantinopel 140

Limburg an der Lenne, Eisenbrücke 25
London 53, 142
  British Museum 53

Mailand 29, 46
  Scala 46
Marienburg/Malbork 3f., 7f., 10, 16, 19f., 33-41, 92, **101-121**
München 148
  Hof- und Nationaltheater 45, 49

Nauplia 142
Navarino 141
Odessa 141
Oliva/Oliwa 34
Orianda 150

Paestum 29, 35
Palermo 145
Palmanova 27
Paretz 27f., 92, 105, 107
Lusthaus über dem Eiskeller: 36f.
Paris 53, 81
École des Ponts et Chaussées 19
Louvre 53
Théâtre National de l'Odéon 81
Pisa, Dom 59, 60
Pompeji 145
Posen/Poznań 83, 85, 88

Rom 9, 29, 127
Accademia di San Luca 18
Forum Romanum 17
Nerva-Forum 145

Stargard 24
Stettin/Szcecin, Theater 3-6, 8f., 15-21, **69-79**, 82
Straßburg 124
Münster 123f., 129

Tannenberg/Grunwald 102
Thorn/Torun 102

Venedig 38, 101
Dogenpalast 38
Madonna dell'Orto 39
Versailles 23
Hameau 23, 27

Wien, Stephansdom 123, 129
Wilhelmsbad bei Hanau, Burg 128
Wörlitz 39
Gotisches Haus 39

Zantir 101
Zürich 29

Personen

Albrecht von Hohenzollern-Ansbach, Hochmeister des Deutschen Ordens 34
Albrecht II., Herzog von Braunschweig 124
Alexander I., Zar von Russland 142
Alexandra Feodorowna, Zarin von Russland 150
Aristoteles 46
August II., König von Polen 102
August Friedrich, Prinz von Hannover 124

Bahro, J. D. 38
Becherer, Friedrich 4
Behrens, Peter 57
Bernhardi, August Ferdinand 69
Beuth, Peter 53, 57
Bötticher, August 63
Böttiger, Karl August 69
Borheck, Georg Heinrich 125f., 128
Bruinvisch (Kaufmann in Königsberg) 81f., 85
Bürde, Heinrich 57
Büsching, Johann Gustav 105
Bunsen, Carl Josias von 62
Buontalenti, Bernardo 47
Bußler, Ernst Friedrich 108
Byron, George Gordon 140f.

Carstens, Asmus Jacob 5
Catel, Franz Ludwig 37
Cesare d'Este 47
Cini, Giovan Battista 47
Cosimo I. de' Medici 47

Dauthe, Johann Carl Friedrich 107

Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 39, 70

Fiorillo, Johann Dominicus 38, 108
Fischer, Carl von 45
Fontaine, Pierre François Léonard 53
Frick, Friedrich 3, 7f., 10, 19, 33-41, 92, **101-121**
Friedrich II., König von Preußen 4, 6, 16, 34, 139
Friedrich III./I., Kurfürst von Brandenburg, König in Preußen 34
Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg 34
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 19f., 34
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 25, 27, 34, 92, 108
Friedrich Wilhelm, Kronprinz, später König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 140, 146, 148
Friedrich, Caspar David 8
Fuentes, Pietro 44, 46

Gärtner, Friedrich von 61, 148f.
Gentz, Friedrich 69
Gentz, Heinrich 83, 92
Gilly, David 3f., 8, 15, 24-28, 30, 33, 69-71, 73, 82f., 85, 88, 92, 102, 105
Gilly, Friedrich 3-10, 15-21, 25-28, 33-41, 59, **69-79**, 81-99

Girardin, Stanislas-Cécile-Xavier-Louis 37
Goethe, Johann Wolfgang 28, 44, 105, 140
Gonzaga, Pietro 44-46
Gottlob, Ernst 107
Gropius, Carl 44

Händel, Georg Friedrich 52
Hagen, Ernst August 82f.
Haller von Hallerstein, Carl 83f., 91f.
Hartknoch, Christoph 34
Heumann, Johann Dietrich 125
Hirt, Aloys 5
Hübsch, Heinrich: 61f., 129

Iwenz, F. C. 81-85, 87f.

Joachim II., Kurfürst von Brandenburg 34
Johann Sigismund, Kurfürst von Brandenburg 34
Juvarra, Filippo 18f., 72

Kapodistrias, Ioannis 142
Karl, Erzherzog von Habsburg 47
Karl Friedrich, Markgraf von Baden 30
Karl Ludwig, Erbprinz von Baden 128
Kasimir IV. Jagiellonczyk, König von Polen 102
Kleanthes, Stamatios 146
Klebe, Albert 45
Klenze, Leo von 4, 62f., 92, 145-149
Kolbe, Carl Wilhelm d. J. 92, 103
Konrad, Herzog von Masowien 101
Krahe, Peter Joseph 127

Lanci, Baldassare 47
Langhans, Carl Ferdinand 4, **81-99**
Langhans, Carl Gotthard 4, 36, 70, 83
Lavater, Johann Caspar 29
Leake, William Martin 143
Ledoux, Claude-Nicolas 26
Leopold, Prinz von Sachsen-Coburg 142
Leopold Friedrich Franz, Fürst von Anhalt-Dessau 39
Le Prince, Jean Baptiste 107
Lessing, Gotthold Ephraim 52
Levezow, Konrad 16, 107
Ludwig I., König von Bayern 142, 146, 148
Luise, Königin von Preußen 92
Luther, Martin 34

Marchionni, Carlo 72
Marie-Antoinette, Königin von Frankreich 23, 27
Massow, Valentin von 92
Max I. Joseph, König von Bayern 45
Maximilian, Kronprinz von Bayern 61, 139f., 142
Mehmet Ali Pascha 141
Moritz, Karl Philipp 4
Miller, Sanderson 128
Müller, Johann Michael 125
Müller, Justus Heinrich 128

Napoleon Bonaparte 33
Nash, John 53
Nietzsche, Friedrich 53

Orlow, Alexej Grigorjewitsch 141
Orlow, Grigori Grigorjewitsch 141
Otto I., König von Griechenland 7, 140, 145-150

Palladio, Andrea 145
Patte, Pierre 70
Pearce, William 26
Penther, Johann Friedrich 18f.
Percier, Charles 53
Perrault, Claude 17
Pillement, Victor 92
Piranesi, Giovanni Battista 17, 72f., 103
Pozzo, Andrea 17
Pückler, Hermann Ludwig Heinrich von 148-150

Quast, Ferdinand von 146, 149

Rabe, Martin Friedrich 4, 83f., 92, 106f.
Revett, Nicolas 143
Riegl, Alois 8
Rode, August von 39
Ross, Ludwig 146
Rousseau, Jean-Jacques 23, 37

Salvi, Nicola 72
Schaedler, Klosterbaumeister 124
Schaubert, Eduard 146
Schenkendorf, Ferdinand Max von 33, 108
Schiller, Friedrich 30
Schinkel, Karl Friedrich 3-10, 44-47, 49, 51-65, 84, 92, 106, 123, 129, **139-155**
Schlegel, August Wilhelm 60
Schlegel, Friedrich 60
Schleuen, Friedrich Wilhelm 92
Schumann, Johann Gottlob 92
Semper, Gottfried 57
Serlio, Sebastiano 46
Sinclair, John 27
Spindler, Stanislaus 48
Stauffert, Friedrich 149
Steinbrecht, Conrad 108

Stich, Auguste 44
Strack, Johann Heinrich 4
Stuart, James 143
Stüler, Friedrich August 148
Sturm, Leonhard Christoph 70

Thiersch, Friedrich Wilhelm 142
Tieck, Ludwig 69
Toma, Girolamo 72
Tsalakoff, Athanasios 141

Vanvitelli, Luigi 72
Vasari, Giorgio 38f., 129
Vergil 83
Virginia de' Medici 47
Vitruv 17, 145

Waagen, Gustav Friedrich 149
Wachsmann, Anton 26, 92
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 69
Wagner, Richard 6
Wailly, Charles de 81
Weinbrenner, Friedrich 3-10, 28-30, 44, 47-49, **123-136**
Wilhelm II., Kaiser 108
Wimmel, Carl Ludwig 53
Winckelmann, Johann Joachim 6, 139f.

Xanthos, Emmanuel 141

Zitelmann, Joachim Ludwig 92

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren der Katalogtexte

(CS): Christian Scholl
(IB): Ines Barchewicz
(JH): Jacqueline Hartwig
(JP): Johannes Peter
(KK): Karen Köhler
(MB): Marvin Barner
(MH): Marion Hilliges
(MKa): Maike Kamp
(MKn): Michael Knüppel
(MM): Marius Meyer
(MW): Marie Isabell Wetcholowsky
(VS): Verena Suchy

Fünf bedeutende Konvolute von Architekturzeichnungen und -reproduktionen aus den Beständen der Göttinger Universitätskunstsammlung und der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen werden in der Ausstellung „Gilly – Weinbrenner – Schinkel" erstmals gemeinsam gezeigt. Eine besondere Entdeckung bieten dabei Friedrich Gillys Entwürfe für ein Theater in Stettin: Es sind die frühesten überhaupt bekannten, überdies brillant in Szene gesetzten Zeichnungen des früh verstorbenen Lehrers von Karl Friedrich Schinkel. Weitere Einblicke in die Architektenpraxis um 1800 vermittelt eine Mappe mit Zeichnungen für ein Theater in Königsberg, die vermutlich Carl Ferdinand Langhans nach Entwürfen Gillys angefertigt hat. Von der Mittelalter-Faszination dieser Zeit zeugt Friedrich Fricks ebenfalls nach Vorlagen Gillys gedruckte Aquatinta-Serie „Schloss Marienburg in Preußen". Für einen pragmatischen, aber nicht minder bemerkenswerten Umgang mit mittelalterlicher Bausubstanz stehen Friedrich Weinbrenners Entwürfe für den Umbau der Göttinger Paulinerkirche zur Universitätsbibliothek. Und schließlich belegen Karl Friedrich Schinkels druckgraphisch reproduzierten Entwürfe für einen Königspalast auf der Akropolis in Athen, wie lange man im 19. Jahrhundert an einer schöpferischen Erneuerung des griechischen Altertums arbeitete.

Die im Katalog erfassten Zeichnungen und Drucke laden dazu ein, Umbrüche und Leitmotive in der Architekturdarstellung um und nach 1800 nachzuvollziehen. Fünf einleitende Aufsätze eröffnen zusätzliche Forschungsperspektiven. So wird die Möglichkeit geboten, Motive, Funktionen und Wirkungsweisen von Baukunst auf Papier zwischen Klassizismus und Gotikrezeption anhand besonders attraktiver Werke zu verfolgen.



ISBN: 978-3-86395-264-8

Universitätsverlag Göttingen